LUCIO D'AMBRA

LE OPERE E GLI UOMINI

Note, Figure, Medaglioni e Saggi

(1898-1903)



TORINO-ROMA
CASA EDITRICE NAZIONALE
ROUX E VIARENGO

254. LUCIO D'AMBRA. — Le opere e gli uomini. Note, figure, medaglioni e saggi (1898-1903). — Torino, Roux e Viarengo, 1904. In-16, gr., broch. (Figure di scrittori . Note su libri e autori contemporanei - Impressioni di teatro - La crisi del romanzo). L. 22.—

Le condoglianze del Sovrano
per la morte di Lucio d'Ambra

Roma 1 gennaio.

La salma dell'accademico d'Italia Lucio d'Ambra, composta nella camera ardente nell'abitazione dell'estinto, è vegliata dalle Camicie nere del Gruppo rionale Parioli.

Il Re Imperatore ha fatto inviare le sue condoglianze col seguente telegramma: « La notizia della scomparsa di Lucio d'Ambra è stata appresa con vivo rammarico dall'augusto Sovrano che mi affida l'espressione del suo cordoglio. - Generale ASINARI DI BERNEZZO ».

Hanno pure telegrafato le loro condoglianze i ministri Ciano, Pavolini, Teruzzi, il presidente dell'Accademia d'Italia sen. Federzoni.

Nel corso della giornata si sono recati a rendere omaggio alla salma il ministro dell'Educazione nazionale, accademici, personalità del mondo politico, culturale e artistico, il cancelliere e il vice-cancelliere della Reale Accademia d'Italia.

I solenni funerali avranno luogo domani alle ore 12. Nella chiesa di San Roberto Bellarmino avrà luogo l'assoluzione della salma.

La morte di Lucio d'Ambra

Le condoglianze del Duce

Roma 1 gennaio.

Ieri è morto nella sua abitazione l'accademico d'Italia Lucio d'Ambra. La morte lo ha colto d'improvviso, preceduta soltanto da un malore durato poche ore senza che nei giorni scorsi egli avvertisse i sintomi del male che doveva troncargli la vita mentre era ancora nel pieno della sua fervida attività e anzi aveva già posto mano a un nuovo romanzo.

Lucio d'Ambra era stato visto sempre, anche in questi ultimi tempi, nei teatri che frequentava assiduamente oltre che per la naturale passione anche nella sua qualità di critico drammatico del *Popolo di Roma;* e nessuno dei numerosi amici aveva notato nulla

per una vocazione alla vita letteraria che lo aveva preso ancora adolescente. Era nella Roma degli ultimi anni dell'altro secolo sulla quale già si era levato l'astro dannunziano. Lucio d'Ambra è stato sempre dei più caldi sostenitori di D'Annunzio senza essere, in arte, suo seguace. Il suo ideale era il romanzo di verità, psicologico e riflettente il proprio tempo, del quale vedeva i modelli tanto in Verga e Capuana quanto in Bourget: l'ambizione di dare alla letteratura italiana una romanzesca « commedia umana », come quella che alla Francia aveva dato Balzac, era la sua ambizione più alta. Certo, ai più abbondanti scrittori di ogni letteratura egli si è avvicinato per la effettiva abbondanza di

tava naturalmente la vita in quel mondo romanzesco nel quale casi e persone si compongono elegantemente, si aggirano su belli sfondi, appartengono sempre a qualche aristocrazia. Ma egli pensava che quei personaggi fossero anche rappresentativi del loro tempo e della loro società, avessero non soltanto una psicologia graziosa o patetica, ma profondità di sentire umano. Sempre più intendeva infondere nelle sue trame fra gentiluomini e gentildonne gravità di pensieri e aspirazioni ideali. Così nelle *Conversazioni di mezzanotte.*

Aveva anche dato un largo contributo artistico alla cinematografia nazionale come autore di film popolari e divulgati nel mondo; da un suo originalissimo lavoro

naturale dell'incontro, ostacolato dalle condizioni del terreno reso assai pericoloso dalla temperatura del sotto zero, e dall'incerto arbitraggio iniziale. Per questo, anche la cattiva prova della Roma deve essere considerata con molta benevolenza e con riserva. Insomma, la partita di ieri non ha reso possibile un serio esame delle squadre e degli uomini. Una partita più di cronaca che di commento, salvo per quanto riguarda l'operato dell'arbitro che nel primo tempo ha commesso qualche errore e non ha saputo poi controllarsi, rendendo così sempre più arruffato e falloso il giuoco già difficile appunto per lo stato del terreno.

La nostra simpatia per gli arbitri è fuori discussione. E le osservazioni fatte, e che faremo, non tolgono nulla a questa nostra logica comprensione sull'operato complessivo degli appassionati sportivi che ogni domenica si sobbarcano la grave fatica dell'arbitraggio in ambienti sempre difficili e talvolta eccitati da situazioni indipendenti dalle loro decisioni. Ma bisogna anche dire agli arbitri quando sbagliano, perchè le critiche sane e oneste fanno sempre bene a tutti, compresi, s'intende, gli arbitri. Ebbene, ieri la partita si è sciupata in parte appunto per i curiosi tentennamenti del direttore della partita, che ha sbagliato, secondo noi, fin dalla prima decisione con la quale concedeva al Milano, al tredicesimo minuto, un calcio di rigore per un fallo di mano del romano Acerbi, fallo assolutamente involontario perchè provocato da un [illegible] del terreno gelato,

anche la parte sana degli spettatori che è numerosissima e che ragiona sempre con molto buon senso e con giustizia. Diremo con franchezza che non ci è piaciuta affatto neppure un'entrata di Boniforti che di solito è così corretto ed è così bravo — ieri è stato forse il miglior uomo in campo — ed ha un avvenire così sicuro, che non può confondersi con gli atleti dai mezzi incerti e dai ripieghi. Non parliamo poi degli altri e specialmente di qualche romano troppo nervoso ed irritabile.

Dopo la lunga serie dei fatti spiacevoli, giungeva al 39° minuto la espulsione piuttosto movimentata di Donati (sostituito poi come sostegno da Pantò) reo di aver reagito con un evidentissimo calcio ad un fallo di Loetti. Così le forze ritornavano a bilanciarsi: dieci contro dieci, ma con Remondini sempre inservibile.

Per fortuna si chiudeva però l'impossibile primo tempo. E il riposo portava consiglio e un po' di calma negli animi eccitati. Perciò la ripresa poteva avere uno svolgimento normale. Anche perchè al quarto minuto Biraghi, spostato al centro, avuta la palla dalla destra (Loich), riusciva a segnare brillantemente il secondo punto del Milano. Punto regolare giacchè Biraghi, quando è rimasto solo davanti a Masetti, ha sempre marciato dietro il pallone.

Il terzo gol scaturiva al 13° minuto da una prodezza di Boffi favorita da un errore di Gadaldi. Boffi sferrava però un tiro così forte e così improvviso da sorprendere tutti, anche gli stessi compagni e lo stesso pubblico.

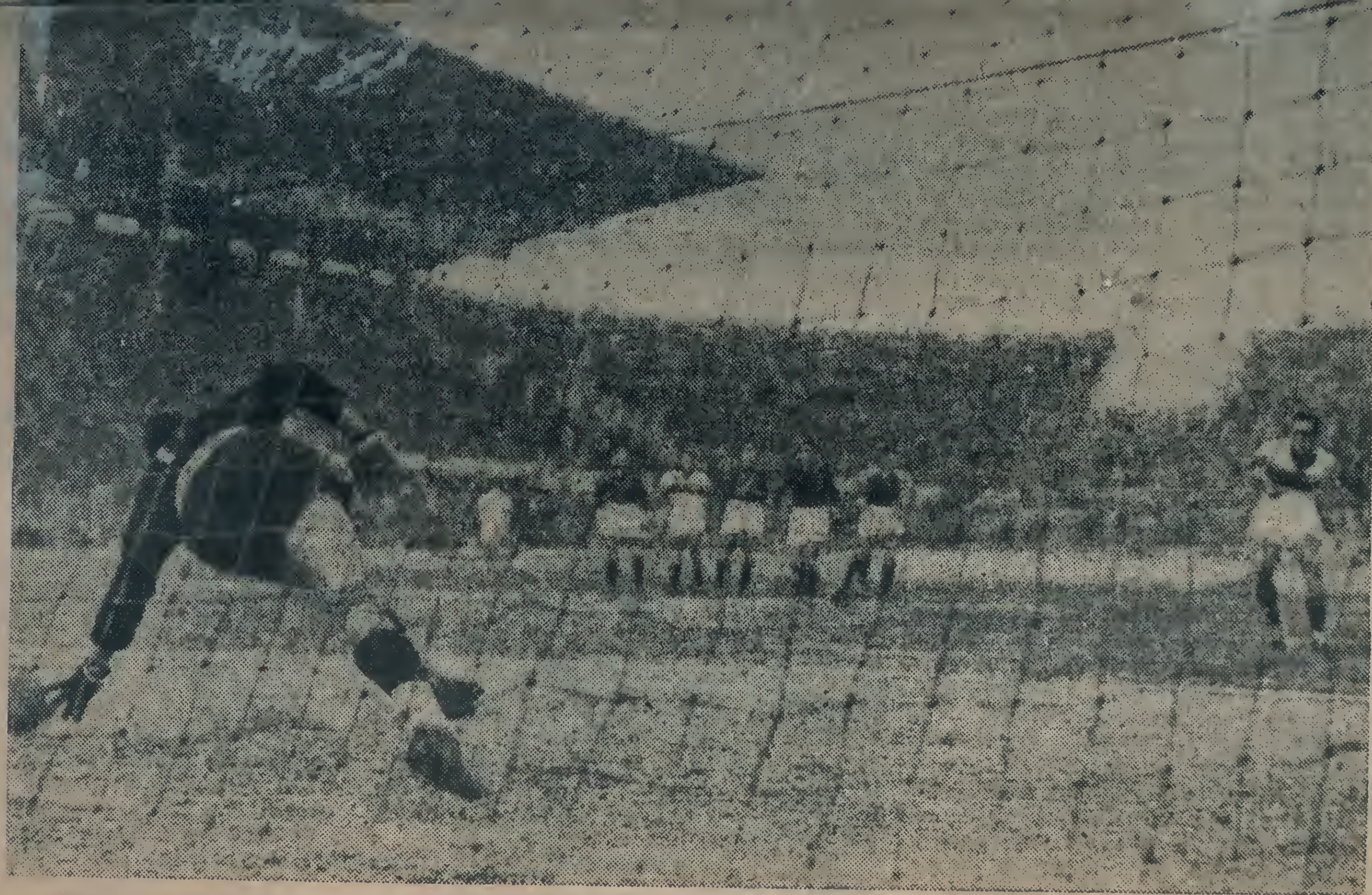
hanno tentato più volte di segnare il solito punto dell'onore. Ma non ci sono riusciti nemmeno quando la porta del Milano è rimasta per qualche secondo incustodita per un'uscita di Zorzan ed un errato passaggio di Bortoletti. Ha salvato Boniforti che ormai è l'anima e lo spirito della difesa rosso-nera.

Abbiamo forse in Boniforti l'uomo nuovo, la vera rivelazione dell'annata. Tutti i giocatori del Milano meritano poi ancora il più vivo degli elogi per il modo con cui combattono. Si vede che questi ragazzi rosso-neri — al di sopra del loro giuoco che pure si è affinato in un sistema saldo e redditizio impostato su una salda difesa e su un valido contrattacco sistema di marca italiana — amano la loro bandiera e lottano per essa con tutto l'ardore della loro giovanile energia. E la folla li segue con rinnovata simpatia e con crescente entusiasmo. Al Milano sono ancora aperte tutte le strade, anche quelle più luminose.

Che importa dunque una brutta partita quando in fondo si vince e si vince bene? Fiammate d'entusiasmo invece sugli spalti dello Stadio a rompere il gelo della giornata di ghiaccio.

Emilio De Martino

FORMAZIONE DELLE SQUADRE: *Milano*: Zorzan; Boniforti, Berra; Antonini, Bortoletti, Loetti; Remondini, Loich, Boffi, Chizzo, Biraghi. — *Roma*: Masetti; Acerbi, Gadaldi; Donati, Spisetti; Campilongo, Pantò, Amadei, Coscia, Alghisi. — Arbitro: Rosso. Era presente il presidente del [illegible] Parenti.



Masetti tenta la parata, ma il calcio di rigore tirato da Boffi frutta il primo punto al Milano

spalle dei giocatori milanisti, che hanno dovuto seguire l'andamento

di questo genere toccano dolorosamente il buongustaio del giuoco e

episodio finale di Boffi, giacchè ben poco si è potuto vedere noi. I roman[...]

LE OPERE E GLI UOMINI

Opere di Lucio d'Ambra

(RENATO MANGANELLA)

POESIE.

SOTTILI PENE, *1896* (esaurito) . . . . 1 vol.
MONILE, *1898* (esaurito) . . . . 1 vol.
LE RIVE LONTANE, *1899-1904* (in preparazione) . 1 vol.

ROMANZI E NOVELLE.

IL MIRAGGIO, romanzo, 2ª *ediz. Edit. Roux e Viarengo* 1 vol.
L'OASI, romanzo, 3° *migliaio. Società Edit. Dante Alighieri* . . . . 1 vol.
L'ARDORE DI SETTEMBRE, novelle. *Libreria Editrice Nazionale* (d'imminente pubblicazione) . 1 vol.
L'OMBRA DELLA GLORIA, romanzo di costumi letterarii . . . . 1 vol.
IL TEMPO CONSOLA, novelle (in preparazione) . . 1 vol.

TEATRO.

STEEPLE CHASE, commedia in un atto (esaurito) (in collaboraz. di A. Olivieri Sangiacomo). 1 vol.
IL PLENIPOTENZIARIO, commedia in 1 atto (esaurito) 1 vol.
PICCOLE SCENE DELLA GRAN COMMEDIA. *Edit. Roux e Viarengo* . . . . 1 vol.

1. *L'Amore ricama*, commedia in un atto.
2. *Il dolce pendìo*, commedia in tre atti.
3. *Marionette*, commedia in un atto.
4. *Una sera d'aprile*, fantasia lirica in un atto.
5. *L'acqua stagnante*, commedia in tre atti.
6. *Castello di carte*, commedia in un atto.
7. *Accanto al fuoco*, commedia in un atto.

IL BERNINI, commedia storica in quattro atti e in versi (in collaboraz. di G. Lipparini). *Libreria Editrice Nazionale* (in corso di stampa). . . 1 vol.

CRITICA.

LE OPERE E GLI UOMINI, 1ª serie. *Edit. Roux e Viarengo* . . . . 1 vol.
LE OPERE E GLI UOMINI, 2ª serie (in preparazione). 1 vol.

LUCIO D'AMBRA

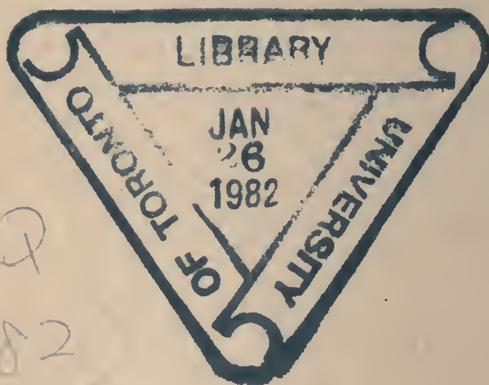
Le opere e gli uomini

NOTE, FIGURE, MEDAGLIONI E SAGGI

(1898-1903)



CASA EDITRICE NAZIONALE
ROUX & VIARENGO
TORINO-ROMA
1904


LIBRARY
JAN
26
1982
UNIVERSITY
OF TORONTO

ALLA MEMORIA DI MIO PADRE

DOMENICO MANGANELLA

DI CUI L'ALTEZZA DELLO SPIRITO UGUAGLIÒ LA NOBILTÀ DEL CUORE

MORTO PRIMA CH'IO POTESSI OFFRIRGLI I FRUTTI

DI CIÒ CH' EGLI AVEVA IN ME SEMINATO

QUESTO LIBRO LA PIETÀ DI UN FIGLIO CONSACRA.

Roma, 26 novembre 1903.

LE OPERE E GLI UOMINI

Le opere e gli uomini sono pagine di critica e di cronaca letteraria scritte durante varî anni, giorno per giorno, secondo le differenti manifestazioni letterarie e senza il disegno prestabilito di un'opera critica organica e strettamente e logicamente serrata e connessa nelle varie parti che la compongono. Ho tentato di mettere la data a tutte quelle di cui ricercare la data non mi era impossibile, perchè leggendole si possa riportarsi facilmente e utilmente all'epoca in cui furono scritte. Esse comprendono più di cinque anni di attività letteraria. In alcune di esse vi è forse il troppo caldo ma salutare entusiasmo della prima giovinezza: in altre v'è la misura e la prudenza dell'età un po' più matura, quando i facili entusiasmi sono già molto smorzati. Alcune idee, in così lungo periodo di tempo, hanno avuto occasione di mutarsi o almeno di modificarsi. Ho voluto lasciare queste rare e apparenti contraddizioni, che mi sarebbe stato molto facile sopprimere, appunto perchè testimoniassero dello spirito di sincerità con cui esse furono sempre dettate. Questo stesso spirito di sincerità e la medesima sensibilità liberamente espressa animano queste pagine. E questo spero che dia al libro intero quel carattere d'unità che dovrebbe fatalmente mancare a questa opera frammentaria.

Fu detto che la critica letteraria, propriamente detta, sia divenuta completamente inutile. Impotente a reagire

contro gli sforzi industriali che trascinano gran parte della letteratura contemporanea, essa non può più esercitare il potere moderatore che le si riconosceva altra volta, alla epoca d'oro di Sainte-Beuve e di quelli che gli facevan corona. Ora la critica dovrebbe invece essere un'accolta superiore di direttori del pensiero moderno e della vita sociale. E questa critica nuova ci darebbe una nuova letteratura che sarebbe di giorno in giorno più bella perchè sarebbe di giorno in giorno più utile. Ma non una così alta ambizione hanno questo libro e il suo autore. Un proverbio olandese afferma che le donne, le armi ed i libri bisogna guardarli ogni giorno. Ma la scelta di un libro da amare non è meno pericolosa della scelta di una donna cui si voglia consacrare i propri sogni e parte della propria vita. Ora *Le opere e gli uomini* vorrebbero essere appunto un indice sicuro e quotidiano, vorrebbero incitare il lettore a scegliersi delle ammirazioni letterarie, secondo la sua intelligenza e la sua sensibilità, quelle ammirazioni letterarie che se sono oculatamente prescelte, sono della vita il miglior ornamento e tengono sempre acceso il sacro fuoco dell'amore della bellezza. Ed inoltre questo libro vorrà incoraggiare a pubblicare in Italia libri di critica, di cui noi abbiamo una desolante penuria, ed in cui i critici esercitino meglio che dalle ristrette ed avare colonne di un giornale quel loro alto ministero di direttori del pensiero moderno e, per riflesso, della vita sociale, di cui parlavo più sopra.

E in questo libro, sopratutto, non si troverà traccia di fiele letterario. Sembri esso al contrario, com'io desiderai che fosse, tutto vibrante di passione umana. So bene che vi sono spiriti elevati che rivendicano al critico il diritto di odiare e di manifestare il suo odio. È la pretesa dei critici dommatici. Questi scrittori, essendosi fatte a loro uso e consumo sul mondo, su gli uomini e su l'arte, alcune opinioni metafisiche e logiche, classificano le opere secondo un canone ch'essi hanno stabilito e le loderanno

e le biasimeranno a seconda che a questo canone o da questo canone quelle opere si avvicinino o si allontanino. Facendo una critica di tal genere, essa non può esser fatta se non combattendo ad oltranza. Per il critico dommatico gli scrittori diverranno i cavalieri d'essenze alleate od ostili alla sua propria essenza, gli individui scomparendo dietro l'idea che essi incarnano. A questi critici è quindi facile rimproverare la nessuna indulgenza e la mancanza di bontà, cose che furon rimproverate a molti teologi, a numerosi filosofi che si mostravano accaniti ideologi, o logici acri e ostinati. Tuttavia, dicono i critici dommatici, non si poteva obbligare, per esempio, Sant'Ireneo a esser grazioso verso gli gnostici nemici della sua metafisica e della sua fede. « L'odio letterario è buono, diceva il Lazare. Esso preserva e purifica. Se noi non vivessimo in un'epoca in cui gli spiriti ed i cuori si sono rimpiccioliti, in un'epoca d'infiacchimento, di paura morale, se non si fosse sostituito il coraggio intellettuale con l'audacia brutale, se gli uomini non vivessero di piccole concessioni e di grandi viltà, verità quali la necessità dell'odio nella critica letteraria non avrebbero nemmeno bisogno di essere sostenute ».

Ma ecco parole, in verità, troppo gravi per precedere le pagine di un libro che grave non vuol essere. Ma tuttavia i critici dommatici mi rimprovereranno e indulgenza e bontà e mi ascriveranno tra quei critici soggettivi che si limitano a parafrasare le opere di cui parlano, mostrando la reazione che queste opere hanno prodotto su loro stessi. Ebbene: io non domando di meglio. Ciò che io cerco nella critica è che essa renda il suono di un'anima viva, appassionatamente innamorata dell'arte e della bellezza. Secondo me noi comprendiamo, noi penetriamo ancor meglio i segreti della natura e la vita degli uomini grazie alla nostra sensibilità che non grazie alla nostra intelligenza. La sensibilità ci mette in più diretto contatto con gli uomini e con le cose, talchè non

so non considerare la facoltà di sentire come la più necessaria al critico il quale, senza di essa, non potràdarci che analisi fredde, senza anima, e non arriverà mai sino all' intima essenza delle opere d'arte ch'egli si sforza di conoscere. L' intelligenza interviene più tardi per classificare le nostre sensazioni, per ordinarle, per confrontarle, per metterle al loro posto. E questa critica non può essere che amore o almeno deve racchiudere una gran parte di amore. Bisogna amare per comprendere, abbandonarsi ad un'opera perchè quest'opera si lasci a sua volta penetrare. E poi, perchè non riconoscere la nobiltà degli sforzi anche quando questi non sono coronati? Perchè, sapendo l'asprezza del cammino e gli ostacoli dell'ascesa, non indulgere alle esitazioni ed alle incertezze? Perchè non ricercare le qualità prima dei difetti? Perchè non compiere quest'opera di amore? La sensibilità dell'artista ascolta più una parola di affettuoso rimprovero di chi lo comprende, che non la rude parola di biasimo di chi per l'errore o per gli errori fa mostra di non comprenderlo nemmeno in quello che errore non è.

E, infine, questo libro è semplice e dimesso. Vuole essere sincero e non si è adornato dei frastagli inutili e di belle parole! In veste semplice egli intraprende così la sua via. Non ricordate le parole di Hume? I libri sono come le donne, per le quali una certa semplicità di modi e di acconciature è più attraente che lo splendore del belletto, delle arie tronfie e pompose e degli ornamenti ricchi: splendore questo che può benissimo abbagliare gli occhi, ma non saprebbe mai parlare al cuore. E questo libro, che più che opera di critica vuole essere opera di amorosa comprensione, non può assolutamente rinunziare al dolce privilegio di trovare la via del cuore nel tempo stesso che quella, più severa e più fredda, dell'intelligenza.

Roma, 11 dicembre 1903.

LUCIO D'AMBRA.

PARTE PRIMA

FIGURE DI SCRITTORI

MAURICE DONNAY

Amiamo Donnay. Del resto, come si può non amarlo? Se avete appena con lui qualche vaga affinità di spirito, il miracolo è fatto. Come una graziosa donna, l'autore di *Amants* ha il segreto del *coup de foudre*. Di lui fu data questa audace definizione: « *un cœur qui a de l'esprit* ». E mi si è narrato di una giovine scrittrice francese, fra le più note, che ha un giorno dichiarato: « Quando io parlo innanzi a mio marito di Maurizio Donnay, egli mi fa subito una scena di gelosia, come se io l'avessi tradito un poco ». Maurizio Donnay si è fatto in tal guisa una folla di innamorati letterarii. Questi innamorati non discutono i suoi difetti, come non si discutono quelli di una donna che vi piace e che amate. I difetti son lì per fare ancor meglio risaltare nel contrasto le preziose qualità. Io confesso lealmente di essere uno di questi innamorati dell'opera di Maurizio Donnay. Egli lancia ai suoi fedeli le sue commedie come si lanciano delle fatture; fatture seducenti, squisite, preziose, poichè egli è un mago deliziosissimo. Io ho per l'ingegno del Donnay una tenerezza speciale. Avrei un bel ribellarmi contro questa simpatia del mio spirito, ogni mio tentativo resterebbe inutile, poichè ogni nuova sua opera mi seduce ancora un poco di più e sarei lì lì per aggiungere che i difetti stessi di quelle commedie sono così seducenti, ch'essi provocano da parte nostra una maggiore intensità di tenerezza per il delizioso peccatore.

Amiamo Donnay. Egli sa sempre ed ovunque trionfare. È un mago prestigioso che supera le più aspre difficoltà.

ma senza girarvi attorno, senza trucchi, senza *ficelles*. Il suo teatro è quello che più rassomiglia alla vita. Noi non l'ammireremo mai abbastanza. Facciamo di più e di meglio: amiamolo. Amiamo Donnay per la sua osservazione penetrante e profonda, illuminata d'agile e dorata fantasia, per la sua gravità pensosa interrotta da scoppi di incantevoli puerilità, per le sue audacie che sembrano esitazioni e per le sue esitazioni che sembrano audacie. Amiamolo, perchè la sua opera pur essendo la vita stessa è piena di poèsia e perchè ègli è fra i pochi che nelle sale di spettacolo abbian saputo riportare il culto della bellezza. Amiamolo per la sua opera varia ed uguale, profonda e leggera, malinconica e sorridente, piena di uno scetticismo che crede a tutto, nobilitata da una poesia che chiede all'anima eterna e profonda della natura le parole di consolazione.

Amiamo infine Donnay per *Amants*, per quel capolavoro in cui un piccolo genio racchiuse l'eterno mistero degli amanti, e per quell'epilogo quasi sorridente, appena malinconico, che è una terribile e lacerante tragedia umana; per quella *Douloureuse* ove c'insegna che tutto si paga quaggiù e dove è quel terzo atto che è uno degli atti più perfetti, più ammirevoli che mai sieno stati scritti per il teatro; per quell'*Affranchie*, amara e triste pagina di vita, ove l'eccesso forse della psicologia ha nociuto all'opera destinata al teatro, quell'*Affranchie* che insieme ad *Amants* rappresenta l'opera più alta e più bella di Maurizio Donnay. Amiamolo anche per il *Torrente*, questo attacco di rara potenza contro i così detti matrimonii di convenienza; per la *Clairière*, per *Georgette Lemeunier*, il dolce inno all'amore fedele della sposa ed alla sicurezza buona del focolare; per la *Bascule*, ove la fantasia di Meilhac rivive nella grazia e nel profumo di una commedia che è un merletto; amiamolo infine per l'*Autre danger*, tragedia mirabile e forte, prodigio di uno scrittore, che, sapendo la forza onnipossente della sua grazia, si diletta a compiere, con un sorriso indifferente, dei piccoli miracoli.

I.

Maurizio Donnay ha esordito allo *Chat Noir*, il che gli valse di buon'ora l'amicizia di Paul Verlaine e la simpatia benevolente di Jules Lemaître. Questo profondo scrittore, questo grande poeta aveva studiato per essere ingegnere. Su la piccola scena *chatnoiresque* di Rodolphe Salis egli diceva ogni sera delle piccole poesie, deliziose e squisite. Era un trionfo. Intanto il giorno bisognava disegnare e far calcoli nello studio di un appaltatore che ben presto mise il giovane poeta nell'obbligo di scegliere tra la ingegneria e la poesia. Ed il giovane scelse la seconda e mandò all'aria le matite e i compassi. Divenne allora segretario di Jacques Saint-Cère ch'era una delle più caratteristiche figure del grande giornalismo parigino. Intanto dal piccolo palcoscenico dello *Chat Noir* Maurizio Donnay, con le sue poesie dette col suo sorriso indifferente, aveva fatto la conquista degli uomini che lo consideravano come un ironista e delle donne che lo chiamavano un poeta. Il suo nome cominciò a penetrare nei giornali. Egli subì, seguì la sua sorte e non la sollecitò. Vennero poi le due deliziose *revues* per lo *Chat Noir;* l'ironico *Ailleurs*, la squisita *Phrynée.* Lemaître era nella sala, si entusiasmò, lo disse nei suoi articoli dei *Debats.* « Maurice Donnay, egli disse, ricordatevi questo nome. » Il pubblico lo ricordò, attese con curiosità, con impazienza. Non ebbe ad attendere molto. Già alla *Vie parisienne* il Donnay scriveva quei suoi maliziosi, arrischiati e scettici dialoghi di *Chères madames* e le pagine ironiche, crudeli, così finemente caustiche dell'*Education de prince.* Ma ecco apparire il nome di Maurizio Donnay sul manifesto di un grande teatro. Egli ha scritto *Lisistrata.* Ha rifatto la commedia di Aristofane alla moderna. Ha giocato col classi-

cismo perchè lo *Chat Noir* da cui proviene gli ha appreso a mancare di rispetto verso di tutti. Quei greci parlano come sul *boulevard*, quelle greche son delle parigine autentiche. E' un anacronismo di costumi e di parole squisito, saporosissimo, che in Italia, non so perchè, non è stato gustato come avrebbe dovuto. Colpa forse della critica che ha preso la cosa troppo sul serio. Intanto il successo era andato a Maurizio Donnay. Parigi ama quel genere spiritosamente irriverente. Il pubblico che sotto l'impero aveva avuto una vera frenesia per *La belle Hélène* di Meilhac ed Halévy, s'entusiasmò sotto la terza Repubblica alla *Lisistrata* di Aristofane, graziosamente travestita e spiritòsamente calunniata da Maurizio Donnay.

Seguirono allora altre piccole commedie in un atto, piccoli gingilli, piccole grazie, piccoli successi: *Eux* e *Folle entreprise.* Seguì una commedia sfortunata: *Les complices*, scritta con la complicità di Alphonse Allais, se non sbaglio. Seguì ancora una commedia in quattro atti, *Pension de famille*, dove già tutte le qualità dello scrittore comparivano, ma ancora confuse, disordinate, grezze. Lo scrittore si cercava ancora, inquieto, nervoso, curioso. E si trovò appena pochi mesi dopo. Infatti la sera del 6 novembre 1896 il sipario della *Renaissance* cadeva a mezzanotte su l'allegra *farandole* che chiude con tanta eleganza di taglio l'ultimo atto di *Amanti.* La mattina seguente il giovane scrittore era celebre a Parigi, in Francia e fuori. Da allora non ebbe che a lavorare, a farsi applaudire e a farsi ammirare. Egli aveva gettato oramai il suo sortilegio. Come osttrarvisi più?

E dell'anima contemporanea egli fece le sue commedie. Gli archeologi che vorranno vedere più tardi come si sentiva alla fine del secolo XIX prenderanno *Amanti*, *La douloureuse*, *L'Affranchie.* Lo scrittore, quantunque tutto impregnato di modernità, aveva conosciuto e frequentato dei salottini intimi e profumati del secolo XVIII. In essi egli aveva conosciuto Crébillon il figlio, avo di tutti gli

psicologi, di tutti gli analisti; vi aveva frequentato anche Laclos, ch'è il padre di tutti coloro che poi si sono compiaciuti a disseccare degli stati d'anima. Anche vi ha incontrato Marivaux che gli ha parlato delle sue commedie e nelle lunghe conversazioni gli ha comunicata un po' di quella melanconìa delicata e ingegnosa che nasconde il sorriso o che lo accompagna in quelli scrittori che, come Maurizio Donnay, sono degli ironisti pieni di cuore, dei poeti sentimentali che non vogliono sembrarlo. E con quel sorriso egli ha subìto il suo felice destino, in quel sorriso egli ha trovato la seduzione della sua graziosa indolenza, della sua elegante noncuranza. Lo si ama, l'ho già detto, come si ama una donna, come si ama la grazia. Egli vi prende il cuore e la ragione. Non vi potete sciogliere da lui: egli è un piccolo e delizioso mago.

Qualcuno ha detto che ci si potrebbe figurare molto facilmente Maurizio Donnay su qualche barca napoletana che parte per Capri, circondato da cantori e da musicisti, al lume di luna, avvolto in un mantello nero, col feltro sull'orecchio, ed in atto di dire ad una dolce compagna, dagli occhi vulcanici, dei nonnulla di piacere sincero e delle grandi frasi di finta passione che si burla di sè stessa, E il grazioso scrittore che ha detto questo, il de Flers, aggiungeva che senza dubbio una fata si deve essere chinata su la culla di Maurizio Donnay. E questa fata gli avrà cantato il ritornello di una vecchia canzone « Piccolo uomo che sei partito al mattino, al levare del sole, con delle donne e dei fiori, tu sarai molto stanco e molto triste alla fine del giorno, se tu avrai creduto a tutto quello che le donne ti avranno detto per via e tu non andrai molto lontano; ma se tu ti burlerai come si conviene delle loro parole, delle loro carezze e dei loro baci, tu andrai lontano, molto lontano, e tu non ti fermerai mai, ometto mio, se ti prenderai giuoco di tutto e di tutti! » E Maurizio Donnay, ubbidiente alla fata, ha sorriso, si è preso gioco di tutti e persino di sè stesso ed è andato lontano, molto lontano e, se è possibile, andrà certo più lontano ancora.

Ma quel sorriso ha fatto attaccare l'etichetta alle spalle dell' incredulo e sorridente viandante: ironista. Ora bisognerebbe intendersi a proposito di questa ironia che tutti trovano in tutte le commedie dell'autore di *Amanti*. Precauzione d' igienisti sentimentali, fu definita l' ironia dei nostri giorni. E tale essa è infatti. Non è più un metodo di discussione. Essa è una difesa, è un preservativo igienico contro la malaria dei sentimenti troppo violenti e troppo semplici. Noi temiamo oramai di sentire profondamente, di amare con tutto il cuore, di odiare con tutta l'anima, di vibrare con tutti i nervi, di ardere in tutto il nostro sangue. E ci rifugiamo nell' ironia, perchè è comoda, facile e sembra anche graziosa. Con l' ironia ci interdiciamo di essere completamente felici, ma impediamo anche all' infelicità di venirci troppo vicino. L' ironia è l' istrumento dell'egoismo sentimentale. Le nostre abitudini ci stanno troppo a cuore, la nostra tranquillità c' è troppo cara. Quindi attendiamo gli avvenimenti sorridendo e li lasciamo passare sorridendo. Inoltre l' ironia ci offre il modo di non inquietarci. Non vogliamo più guastarci il fegato. Quando vediamo cose e persone che ci dovrebbero irritare, sdegnare, accendere di ribellione, ricorriamo all' ironia che è tanto comoda. Il risultato è lo stesso, ma il pericolo delle conseguenze è scongiurato.

E poi, poichè i tempi sono scettici, se si ha nel cuore della poesia, del sentimento, dell'entusiasmo, delle illusioni, si teme di far ridere la gente. Ed allora ? Allora si ricorre all'ironia e s'incomincia a ridere di quei poveri sentimenti sinceri che sono proprio nel nostro cuore. È per questo dunque che Maurizio Donnay, che sembra un ironista, è invece un sentimentale. Ride adesso perchè ha paura di piangere un minuto dopo. E nessuno ha capito più profondamente Maurizio Dannay di colui che definì tutto lo scrittore, mirabilmente, in questa breve frase: « *Il se pince l'esprit pour distraire le cœur.* » Così è in tutte le commedie del Donnay: le grandi scene in cui il dramma sincero ed umano si dibatte sinceramente e miseramente co-

minciano tra i sorrisi e finiscono fra le risate. Le commedie del Donnay sembrano quadri di Goya, del terribile Goya y tucientes, quadri di Goya chiusi in cornici di seta rosa, di merletto squisito, di legno bianco ove sieno diseguati dei piccoli *clowns* che fanno delle capriole e dei palmi di naso. È così che quel tragico quinto atto di *Amants* finisce in un allegro giro-tondo. È così che Hélène nella *Douloureuse*, col cuore infranto dal suo amore finito, si ricorda che ha un pranzo alle sette e che deve ancora vestirsi. È così che nell'*Affranchie* lo spirito guizza ad ogni punto fra le tristi parole di quei due amanti che si torturano perchè uno vuole la verità e l'altra non sa non mentire. È così che *Le torrent* e *Georgette Lemeunier* appaiono ai nostri occhi dissimulando il dramma fra i sorrisi e le lacrime fra le risate. È così che nell'*Autre danger*, si arriva alla tragedia atroce dell'ultimo atto, così semplice ed austera nella sua linea nuda ed intera, a traverso ai frastagli, ai *bons mots*, alle arguzie, alle ironie, alle graziose trovate dei tre atti che precedono quell'ora tragica.

II.

Ma prima di parlare delle sue commedie, parliamo anche un poco dei versi di Maurizio Donnay. I versi non sono poi una parte trascurabile nell'opera del delizioso scrittore. In generale i suoi versi piacevano alle donne. Ne ho uditi dire alcuni da Yvette Guilbert ed ho osservato precisamente questo: piacciono alle donne perchè sono pieni di loro. Essi sono nel tempo stesso teneri e gai: è un miscuglio voluttuoso di sensualità sentimentale e di leggera ironia. Guardate come termina l'inno da lui sciolto al corpo della parigina sprofondandosi in una specie di estasi:

« Hauteurs neigeuses ou se fond
L'ennui des steppes et des plaines
Trésors somptueux qui me font,
Comme aux innocents les mains pleines...
Et lorsque sur ta gorge en feu
Ma soif d'aimer se desaltère,
Je songe, en remerciant Dieu,
Qu'ils n'en ont pas en Angleterre!. .

Ed è così che le donne sono attirate da Maurizio Donnay, com'egli è attirato da loro. Esse sanno che nulla esiste al di fuori dell'amore per il grazioso spirito di questo poeta. Sanno che ogni cosa della vita è fatalmente ricondotta da lui all'amore ed alla voluttà, alle tristezze ed alle gioie di questa o di quello. Invano ha egli tentato degli argomenti più severi. In *Ailleurs*, con fini sarcasmi, il Donnay attaccò il parlamentarismo, il militarismo, il semitismo, e salutò alla fine della rivista l'avvento dell'era socialista, forma ideale della società nuova. Ma si sentiva che quelle cose non avevano per lui una soverchia importanza. E quando più tardi ha scritto la *Clairière*, una commedia sociale, ci ha messo anzitutto quanto più amore ha potuto e poi si è preso un collaboratore ben differente da lui ed unicamente preoccupato di questioni e di problemi sociali: Lucien Descaves. E dell'amore il Donnay è il più squisito, il più mirabile, il più profondo interprete. Ricordatevi di quel capolavoro ch'è *Amants*. Esso è così vero, così umano, così profondo, che sollecitò l'ammirazione di tutti e trovò in tutti degli appassionati, sia tra i complicati, sia tra i semplici, così presso i critici più arcigni come presso gli spettatori più sprovveduti di letteratura. Tanto ciò è vero che si racconta che, durante le rappresentazioni di *Amants*, Maurizio Donnay ebbe la cortesia di mandare una sera a teatro la sua portinaia. Costei gli ritornò a casa commossa, piangendo a lacrime cocenti: Ella si era riconosciuta nella dolce ed appassionata Claudine Rozay! Si aggiunge che questa ammirazione spontanea e naturale fece più piacere al Donnay di molte pagine di acuta e profonda analisi di un critico eminente. Il poeta vide in questo la prova sicura che egli era riuscito a racchiudere nella sua opera, e in una forma facilmente accessibile a tutti, alcuni fra i sentimenti eterni dell'umanità. E quando le dame eleganti aggiunsero i loro elogi a quello di quell'umile donna del popolo, Maurizio Donnay potè convincersene ancora di più.

L'amore! Ecco la sua preoccupazione unica e costante, ecco il fondo e la materia di tutta la sua opera passata, come lo sarà di tutta la sua opera futura. Non ch'egli non si renda conto che altre cose vi sono oltre l'amore e che altro potrebbe sollecitare la sua anima d'artista. A chi lo interrogava a questo proposito, il Donnay rispose: « Sì, la nostra epoca è oscura e comica: la più banale realtà vi si unisce con le più favolose utopie. Essa non è che contraddizione e contrasto. È il secolo della scienza positiva e del romanzo d'appendice. L'antico mondo già crolla e tuttavia il nuovo è ancora allo stato di nebulosa. Tutti i problemi si riducono e si riannodano alla questione sociale. Ecco la miniera ove oramai noi dovremo cercare e che ci fornirà dei soggetti nuovi e profondi, più commoventi sicuramente che quell'eterno adulterio di cui la folla ha la nausea. L'ora è giunta per l'artista di prendere parte alla lotta e d' indirizzarsi all'anima del popolo ». Questo diceva saggiamente il Donnay cinque anni fa, alla vigilia di *Georgette Lemeunier*. Egli ha scritto da allora sei o sette altre commedie e pure la sua unica sorgente d'arte è rimasta pur sempre l'amore, da *Georgette* alla *Bascule*, dal *Torrente* all'*Autre danger*. E dico e ripeto che così sarà anche nell'avvenire, poichè il destino di questo artista è oramai stabilito. Egli ha nel mondo la missione di amare l'amore; e nelle sue dolci opere dove noi ritroviamo i nostri cuori dolenti. nei giorni tristi il poeta consola l'umanità disgraziata accendendo nel suo sangue la febbre della tenerezza e quella del piacere, quella febbre che si esala da tutte le opere del Donnay, come un aroma dal quale non vi libererete mai più, se l'avrete aspirato e gustato una volta sola.

Eppure la sua opera non è leggera. « Si trovano sotto le apparenze cose serie e profonde » osserva un personaggio in non so più quale commedia del Donnay. L'aforisma ci dice in ben poche parole la maniera che ha il nostro caro scrittore per rappresentarci la vita. *Amants*,

La Douloureuse, L'Affranchie, Le Torrent hanno la stessa apparenza leggera di analisi e di linguaggio e dovunque il Donnay fa prova della medesima arte di flirtare coi più serii problemi, di sorridere rasentando gli abissi, di distendere sopra le voragini il velo amabile del suo grazioso stile che addolcisce il terrore del mistero, tuttavia permettendo allo sguardo che vuole indagare di misurare di quella voragine la profondità. E poi queste commedie che cominciano luminose e sorridenti si oscurano in seguito e divengono più gravi, come la vita. A poco a poco lo scrittore diviene più serio e la sua visione più profonda. Passando a traverso giardini allegramente fioriti noi giungiamo alle più cupe catastrofi. Quella che era commedia diviene dramma. Coloro che prima sorridevano hanno ora le lacrime negli occhi. E coloro che ai primi atti predicavano che del dolore ci si consola, vedono con terrore che di dolore si può anche morire. Le gaie chiacchiere, i cicalecci arguti, il brillante motteggiare nascondono sovente le preoccupazioni e le emozioni intense dell'autore. A poco a poco la maglia di lustrini d'oro che le nasconde diviene più rada ed esse ci appaiono così più sovente. Di tanto in tanto, lungo le sue commedie, Maurizio Donnay prova il bisogno di raccogliersi, di riflettere, di pensare, sente anche il bisogno di essere triste.

Dopo le feste mondane, dopo le cene con i concerti di zingari, dopo i balli fastosi, dopo le serate in cui lo scetticismo si volatizza col fumo delle sigarette, il Donnay ascolta ciò che dice la mezzanotte, ascolta le misteriose parole della notte, avverte il brivido dei dodici angioli neri che passano. Allora egli interroga quello che lo circonda, pesa i cuori moderni, studia le anime senza meta, i cervelli stanchi di dovere, le carni stanche di sacrificio e tenta di formulare gli indecisi postulati della nostra epoca di anarchia. E così ogni tanto passano nell'opera di Donnay quei larghi soffii di poesia che invadono tutta l'opera: il povero violinista visto da Vétheuil sotto la neve

negli *Amanti*: l'alba livida da cui Helène nella *Douloureuse* in una fine di ballo vede illuminati i primi operai freddolosi che si recano al lavoro: la serenata sul Canal Grande a Venezia nell'*Affranchie*: la notte su la terrazza di Pallanza; la dolcezza del ritorno alle cose famigliari, alla fine di *Georgette Lemeunier*; il magnifico episodio della tazza infranta al terzo atto dell'*Affranchie* e tutti i continui richiami che fa il Donnay al potere consolatore della campagna, alla piccolezza dei nostri sentimenti innanzi al grande spettacolo della natura che ci umilia e che ci insegna, al desiderio sempre presente di un'umanità migliore ove l'amore sia buono, ove le donne non tradiscano, gli uomini non mentano, ove non tutto sia finzione ed inganno, ove non tutto sia scenario di teatro ed orpello di false eleganze e di mascherate virtù.

Non ironista dunque questo scrittore, se non per maschera di convenienza, per necessità d'ambiente, per troppa ricchezza di spirito. Non ironista dunque questo scrittore, ma poeta e tra i più sentimentali. Non solamente la sua opera ce lo dimostra, ma anche quello che della sua vita ci è lecito di osservare e di commentare. Quest'uomo celebre infatti, questo scrittore giunto al successo più rumoroso, più inebbriante nella città del mondo dove più dolce è il trionfo, questo scrittore che agli occhi di tanti sembra impregnato di *parisianisme* e che sembra destinato a sfolgorare sul *boulevard*, questo autore drammatico illustre cui Parigi coi suoi *boulevards*, coi suoi salotti, coi suoi teatri, coi suoi giornali, coi suoi circoli, coi suoi caffè potrebbe dare le più grandi soddisfazioni che possano solleticare la vanità di un uomo, disdegna invece Parigi e quella vita parigina ch'egli sembra dipingere con tanto amore mentre invece vi trova tanta tristezza; egli fugge le vie strette della città dove il cielo non appare che in miseri rettangoli di luce ed anche quelli nuvolosi e nebbiosi: aborre le eleganze dei pranzi mondani che costano almeno cinquecento lire, le sale sfolgoranti

dei teatri, i profumi dei camerini delle attrici, i fragori dei caffè notturni, la folla ed il movimento vertiginoso dei *boulevards.* Egli ama invece i grandi cieli liberi e gli ampii orizzonti, ama l'intimità raccolta della sua famiglia, la poesia delle buone serate accanto al fuoco e tutte le semplicità e tutte le libertà della vita. Oh, egli stesso lo diceva: egli non può vedersi tra le quattro mura del suo elegante appartamento di Parigi nella *rue de Florence.* Egli non scrive le sue commedie che dinanzi al grande spettacolo della natura: o tra i puri disegni verdi delle colline silenziose e vellutate o innanzi alla divina immensità del mare, ad Agay, su la Costa Azzurra, dove, sollevando il suo volto dalla pagina scritta a metà, può veder nei mattini il vivo e prezioso sfolgorìo delle onde e nei sereni tramonti la massa violetta dell'Esterel che si profila agilmente sul cielo d'opale. E tra questi soggiorni in campagna o sul Mediterraneo, Maurizio Donnay non passa a Parigi che rare settimane quando vi è costretto da qualche affare di cui i suoi amici non possono occuparsi in sua vece. Così egli vive, lungi dalle trombette e dalle fanfare della sua celebrità, nel silenzio e nel raccoglimento. Non è egli dunque un poeta? Non lo è egli, che da tempo non scrive più versi, più profondamente di tanti che al contrario ne scrivono sempre, a getto continuo, e di bellissimi?

III.

E l'ironia è inoltre per questo scrittore la maschera della sua bontà. Egli ama profondamente i suoi personaggi, i suoi Vétheuil, i suoi Philippe, i suoi Dembrun, i suoi Lemeunier, i suoi Versannes, i suoi Plouha, i suoi Freydières e sopratutto le sue Claudine, le sue Elene, le sue Antonie, le sue Giorgette, le sue Rosine, le sue Clare.

Egli li ama troppo quei suoi delicati eroi, quelle sue seducenti eroine, e poichè li ama troppo, come un padre troppo amoroso, teme sempre di dar loro troppi vizii o troppe virtù. Teme di farli troppo buoni, troppo seducenti, troppo simpatici. Ed allora prova il bisogno di calunniarli un poco, non troppo. Ed è così che mette su le loro labbra quell'ironia un po' amara che li fa sembrare meno buoni, più scettici di quello che sono e forse a taluno anche meno simpatici. Ma egli ha quasi rimorso di fare questo. Vedete bene in tutte le sue commedie, in tutte le scene principali di queste commedie. I personaggi di Maurizio Donnay si dicono delle cose aspre, pungenti, cattive, crudeli e tanto più cattive e tanto più crudeli perchè hanno l'aria di dirle ridendo. Ma il Donnay si pentirà subito ed ecco che pochi minuti dopo il caro poeta farà dire a quelli stessi personaggi, poc'anzi così scettici e così amari, quelle dolci e penetranti frasi tenere e voluttuose che sono il suo segreto e l'espressione squisita della sua anima. E quelle frasi buone, dopo quelle asprezze, sembreranno ancor più soavi e consolatrici a quei personaggi ed anche a noi. Ed è allora che ci persuaderemo che lo spirito e l'ironia dell'ingegno di Maurizio Donnay sono il pudore della sua anima sentimentale, la discrezione di un poeta che non vuole sembrarlo.

Eppure i personaggi del Donnay, che ci sembrano così seducenti, mentono e mentono sovente. Per lo più i personaggi del Donnay sono dei graziosi mentitori o delle divine ingannatrici. Com'è allora ch'essi ci sono così simpatici? Si è perchè essi mentono sempre, senza eccezione, per bontà: sì, essi non sono sinceri perchè temono che la loro lealtà possa fare del male intorno a loro. Tale è Claudina Rozay che mente a Ruyseaux non per interesse o per calcolo, ma perchè teme di far troppo male a quel cuore d'uomo già tanto dolente. Tale è Hélène che nasconde a Philippe il suo passato, perchè teme ch'egli possa trovare in quel passato non puro una sorgente di

dolore e di rimpianto. Tale è Antonia de Moldère quando mente a Roger Dembrun, persuasa che s'ella gli confessasse di amarlo meno gli spezzerebbe il cuore.

Tale è ancora il buon Lemeunier che nasconde alla sua tenera moglie la sua miserabile passione per M.me Sourette, perchè sa che questa non durerà e che egli ritornerà presto, più appassionato ancora, alla dolce compagna che egli ha amato sempre e che non cesserà mai di amare. Talchè questi uomini e queste donne mentono non perchè sieno cattivi, ma appunto perchè non sono cattivi o perchè temono di esserlo o di sembrarlo. Con le loro menzogne, coi loro inganni, essi vogliono evitare intorno a loro disgrazie e catastrofi, ed ignorano che quelle disgrazie e quelle catastrofi avverranno fatalmente più tardi, non ostante le loro menzogne. Essi vogliono lasciare a coloro che hanno amato e che non amano più o che amano meno, il che è ancora più triste, qualche vana e misera illusione di essere amati ancora. E notate inoltre - e non sono io il solo che l'abbia ossservato, mi sembra - notate che questi personaggi, questi mentitori e queste mentitrici non mentono su dei fatti ma su dei sentimenti Il che, voi lo comprendete, è molto differente. Poichè la menzogna sui fatti sottintende uno scopo di furfanteria e d'interesse, mentre la menzogna sui sentimenti non nasconde il più delle volte che una profonda pietà. Tanto è vero che sovente le menzogne d'amore sono eroiche e divine menzogne.

E poi, a poco a poco, guardate come anche Maurizio Donnay si svolge e si muta, non nel fondo, ma in alcune apparenze. Confrontate le sue ultime commedie alle prime, *L'autre danger* ad *Amants;* queste ultime commedie sono meno ironiche, meno amare, più serene e più sinceramente sentimentali. I sentimenti vi si aprono nella loro nuda e schietta sincerità. Vi si sorride di meno, vi si piange di più. La poesia profonda e pura, ch'è nell'anima del nostro autore, passa in più larghi, in più freschi, in più puri soffii a traverso queste nuove opere. Gli anni sono pas-

sati anche per il nostro autore. È divenuto più triste e più calmo. La vita gli appare più semplice, più schietta, molto meno complicata. E la sua arte si fa quindi più semplice, più buona, più serena. Il grande spettacolo della natura, che gli è famigliare, deve avergli detto profonde e serene parole di pace, di bontà, di pietà e di tristezza. E il suo sentimento non ha più tanto il pudore di mostrarsi e di affermarsi, mentre il poeta non trova più che valga la pena di nascondere di essere tale. Così la sua ironia si attenua, diminuisce, forse un giorno anche scomparirà. E l'opera di Maurizio Donnay, giorno per giorno, opera per opera, dall'*Affranchie* al *Torrent*, dalla *Clairière* all'*Autre danger*, diviene più soave e più profonda, più pensosa e più sinceramente umana. Ed anche i personaggi divengono migliori. Claudina non era che una professionista dell'amore. Hélène Ardan era un'adultera, Antonia de Moldère era una indipendente, Valentina Lambert è una peccatrice, la cui colpa è grandemente giustificata, Georgette Lemeunier è una donna onesta. E così gli uomini: quale cammino dallo scetticismo penetrante di Vétheuil, alla sete di lealtà di Ruggero Dembrun, dalla voluttuosa e complicata sentimentalità di Filippo alla libera e ardente passione di Giuliano Versannes, alla dolorosa rassegnazione di Freydières innanzi al terribile dramma che l'espiazione della sua colpa lontana gl'impone inesorabilmente.

E poichè il Donnay è profondamente sincero e deliziosamente artista, fino nei più minuti particolari, è difficile analizzare minutamente le commedie indimenticabili di questo mago dello spirito, della poesia, della seduzione e della grazia. Non solo l'autore è un grande artista, ma anche i suoi personaggi non lo sono meno di lui. Come sanno deliziosamente amare! Come sanno deliziosamente e divinamente amare! Come sanno scegliere la suggestiva armonia dei bei paesaggi per i loro addii o per le loro ore di intima confidenza! Come sanno squisitamente ricamare sui loro sentimenti! Come preziosamente sanno

spiegare le loro sensazioni più sottili e più delicate! Un critico ha detto che questi personaggi soffrono crudelmente, profondamente, durante un atto, e non più. Ma negli altri essi si compiacciono nel loro dolore, sorridono della loro sofferenza di ieri o di domani, non la temono o quasi la rimpiangono. Dirò di più essi amano il dolore quasi quanto amano l'amore! Essi si slanciano con indifferenza nelle avventure per cui poi soffriranno. Essi sorridono attratti da quel piccolo mistero che li seduce. Scherzano così e sorridono su l'orlo dell'abisso. Poi si lasciano prendere all'ardore, si lasciano trascinare e precipitano anche nell'abisso sul cui ciglio poco prima si divertivano in graziosi giochi di spirito o di sentimento. Ed allora, laggiù, nell'abisso soffrono con tutto il loro cuore, in tutto il loro sangue. La prima volta che Vétheuil parla d'amore a Claudina Rozay al primo atto di *Amanti* non prevede certo le lacrime disperate della terrazza di Belgirate o il tragico e straziante incontro alla festa della *cremaillère* offerta dalla loro amica Jamine; quando Elena Ardan si dà a Filippo non pensa che egli sarà poi tutta la sua vita; e Ruggero Dembrun, quando nella notte lunare sul Canal Grande a Venezia, ascolta le menzogne di Antonia De Moldère non pensa che un anno dopo dovrà così crudelmente soffrirne; e quando Valentina annunzia a Giuliano Versannes con un gaio bisbiglio di essere incinta, non pensa che quella creatura non vedrà mai la luce e ch'essa morirà con lei stritolata in un torrente, sotto i denti di una ruota degl'ingranaggi di una cartiera; e quando Clara Jadain e Freydières scambiano le loro prime parole d'amore, in una sera d'estate, in un giardino presso Parigi, non prevedono certo la tragedia che li colpirà più tardi, l'amore tragico che nascerà per Freydières nel cuore della figlia della donna che fu la sua amante!

Ho detto che è difficile esaminare minutamente le commedie di Maurizio Donnay. perchè questi è un grande

artista e con dei nonnulla fa delle cose preziose e bellissime. Più difficile ancora è narrarle quelle commedie. Si teme di togliere loro ogni grazia, ogni profumo e molta della loro seduzione. Non di meno non posso completare queste poche pagine su Maurizio Donnay e su la sua opera senza un rapido cenno, partitamente, su le sue commedie. Al momento di farlo si ha la sensazione di mettere le mani, brutalmente, su merletti finissimi. E il nostro gesto non ci sembra mai abbastanza rispettoso. È il sentimento che ci è ispirato da ogni opera, da ogni cosa che abbia la virtù e la bellezza che è la più grande di tutte le virtù e di tutte le bellezze e che le racchiude tutte: la grazia. E la grazia di Maurizio Donnay è incomparabile!

IV.

Amants fu battezzato alla sua prima rappresentazione da un critico di spirito una piccola *Berenice* del Racine, una *Berenicetta* alla moda ultima del 1895 e che differisce sopratutto dalla prima non per i suoi personaggi o per la modernità dei sentimenti (che cosa vuol dire ciò, se ci si pensa?), ma per la costruzione stessa della commedia, salda e vigorosa nell'opera del Racine, ove i cinque atti si seguono, si legano, si concatenano, racchiudono, secondo i precetti rettorici, esposizione, peripezie e scioglimento; commedia che invece diviene episodica e saltuaria e frammentaria in Maurizio Donnay, che si contenta di distribuire l'elemento drammatico della commedia in cinque conversazioni indipendenti quasi fra loro, a distanze di tempo che mutano da un giorno ad un anno, in cinque episodi in apparenza staccati, quantunque in realtà strettamente uniti fra loro da quel sottilissimo filo che è poi la ragione e l'elemento emotivo, quasi direi tragico, del-

l'opera magnifica di Maurizio Donnay. Qual è questo filo sottile? Ora lo vedremo. Vediamo anzitutto qual è l'ambiente che il poeta ha dato per cornice alle sue creature. È un angolo curioso della società moderna, l'angolo delle donne mantenute, delle attrici in voga ritiratesi dopo aver fatto delle mezze fortune e che hanno dei figli senza aver dei mariti: queste donne vivono in salotti che sono più eleganti, più distinti, più corretti di quelli che appartengono alle signore vere. I loro amanti sono con loro più riguardosi che con le altre. I loro figli sono affidati a vecchi precettori e le loro figlie a giovani *misses* inglesi che ne devono gelosamente e minuziosamente curare la educazione. Tale è questo angolo bizzarro di società che non è più *demi-monde*, non è più galanteria, e non è tuttavia nemmeno società regolare, ma che dal mondo dei teatri e delle arti deriva un carattere di selezione e di elezione che lo fa differire dal mondo della pura o della impura galanteria. È insomma l'angolo sociale della mezza decenza, della mezza onestà, della mezza morale, il che vuol dire in fondo - diciamo questo di sfuggita - della doppia immoralità.

Che meraviglia dunque se Georges Vétheuil la prima volta che trova Claudine Rozay in questo ambiente se ne incapriccia, quasi se ne innamora, e glielo dice? Ho già detto che cosa sia Claudina, attrice ritirata dalla scena, che ha una figlia del suo benevolo protettore ed amante ufficiale, il conte de Ruyseaux. Claudina non ha ancora amato con tutta l'anima, con tutti i sensi, appassionatamente, disperatamente, fino agli estremi confini della gioia, fino agli estremi calvarii del dolore. Ella teme e desidera nel tempo istesso di provare questa grande fiamma prima che l'autunno, il dolce e malinconico autunno femminile, discenda su le sue guancie rosee e sui suoi capelli bruni. Georges Vétheuil si presenta, ozioso, spirito delicato e sottile, intelligenza fine e colta, un giovane non più giovanissimo, con un cuore che si burla del suo cervello ed

un cervello che si burla del suo cuore, un misto infine di sentimento e d'ironia, di bontà e di crudeltà, di scetticismo e di poesia, di ingenuità e di cinismo. E già nel primo incontro Georges e Claudine si comprendono, s'accorgono subito di essere quelle due metà d'arancio perfettamente combacianti di cui parla un detto spagnuolo, si convincono subito che l'amore non sarà per esser loro troppo sgradevole e poi riflettono che non c'è altra via di uscita. Essi avranno un bel ribellarsi al destino che li vuole amanti! E si rassegnano ad amarsi, deliziosamente. E deliziosamente noi li vediamo amarsi al secondo atto, gelosi e teneri, in disputa adesso, per riconciliarsi fra i baci prima di cinque minuti... Non di meno si amano e si amano bene... Vétheuil non è ancora geloso di Ruyseaux che tuttavia ha continuato ad essere - e Vétheuil lo sa - l'amante di Claudine, perchè è il padre della sua bambina, perchè le fornisce il suo agio ed il suo lusso, perchè le assicura il suo avvenire ed anche perchè in fondo ella è buona. Ella è dolce e non ha il coraggio di far male al cuore di quel povero e vecchio Ruyseaux che l'ama così teneramente e che in lei ed in sua figlia - dopo tanta sventura coniugale in casa sua - ha trovato un tepido cantuccio di felicità. Ma questo *modus vivendi*, come tutti i *modus vivendi*, non è durevole. La gelosia divampa nel cuore e nei sensi di Vétheuil. Claudine si ribella a ciò che il suo amante le propone: abbandonare Ruyseaux. Ella non può, non vuole far soffrire atrocemente quell'uomo e nel tempo stesso distruggere di sana pianta l'avvenire della sua figliuoletta. « Accetta la nostra vita quale essa è, quale essa solamente può essere », dice Claudine all'amico. E questi si rassegnerà, proverà a combattere con la ragione le gelosia veementi del suo cuore e dei suoi sensi, ma non ci riuscirà. Infatti, al quarto atto, noi ritroveremo i due amanti su una terrazza d'albergo sul lago Maggiore, a Pallanza, in una notte di estate, tutta chiara di luna, tutta gemmata di stelle.

L'amante non sa più resistere alla sua gelosia. Egli partirà per un lungo viaggio, un viaggio d'esplorazione da cui non potrà ritornare che guarito. Claudina piange disperatamente al momento di lasciare il suo adorato che deve partire quella stessa sera. « Abbandona Ruyseaux, le dice George Vétheuil ancora una volta, e vieni con me! » Ma ella non può: nel suo amore non sa tuttavia trovare la forza di una viltà verso l'uomo che l'ama, che l'ha fatta felice e verso sua figlia. Dei sonagli tintinnano più in basso. È la carrozza di Vétheuil che deve partire. L'addio dei due amanti è straziante: lacrime, singulti, deliqui, promesse di fede eterna e di eterno amore.... Vétheuil parte, facendo forza a sè stesso, lasciando a terra Claudine svenuta... Ma non così, ma in piedi, come sempre elegante ed ammirata, egli la ritroverà due anni dopo, una sera, in casa di un'amica al suo ritorno. I due amanti che tanto si sono amati, tanto hanno sofferto, tanto hanno gioito innanzi a noi, noi li rivedremo darsi la mano, quasi con indifferenza, cordialmente, come due amici che si ritrovano dopo una breve ed insignificante separazione.

Il tempo è passato. Il grande amore è finito. Le due vite sono ricominciate. Claudine sta per sposare Ruyseaux, che è finalmente riuscito a divorziare e si ritireranno in campagna, d'onde non torneranno a Parigi che molto più tardi, quando bisognerà trovare un buon matrimonio per la loro bambina. Claudine comunica tutto questo, assai pacatamente, a Vétheuil, che, alla sua volta le dice che anch'egli si mariterà fra poco, che sposerà una graziosa e buona giovinetta, sorella di un amico che è stato suo indivisibile compagno durante il lungo viaggio d'esplorazione. Non c'è ombra di rancore nei loro cuori. Essi si compiacciono della loro nuova e rispettiva felicità. Ma molta tristezza è nei loro cuori vedendo come è finito quel grande amore ch'essi credevano eterno. Molta tristezza, ho detto, ma non quanta ne racchiude come una fiala la triste e comune e tragica avventura di Claudine Rozay e di Georges Vétheuil!..

La *Douloureuse* non incomincia veramente che alla metà del secondo atto: tutto il resto non è che *hors-d'œuvre*, deliziosi, squisiti, piccanti, ma nulla più. Prendiamo dunque la commedia dove essa veramente incomincia, si delinea, si precisa. Lo scultore Philippe è l'amante di Hélène Ardan, vedova di un gran banchiere che ha dovuto suicidarsi per isfuggire alla prigione: essa attende con impazienza la fine del lutto per sposare l'amante ch' essa ama di grandissimo amore. Siamo di sera, d'estate, su la terrazza di una villa nei dintorni di Parigi. L'atmosfera è voluttuosa, la notte di stelle è profumata. Vi è lì Gotte des Trembles, l'amica intima di Philippe e di Hélène, la loro confidente. Ma è appunto questo essere la loro confidente, questo aver vissuto accanto alla voluttuosa fiamma del loro ardore, che ha acceso l'anima ed i sensi di Gotte di un forsennato amore per l'amante della sua amica. Ed è in questa sera di dolcezza e di voluttà ch'ella si offre a lui. Philippe le dice: « No, no, io amo appassionatamente Hélène... Ma sono anche un uomo.. sono debole... Ma non bisogna, non bisogna farlo... » Ma più tardi quello che doveva fatalmente avvenire avviene, Gotte è l'amante di Philippe. Ed è al terzo atto che il dramma scoppia, che la *Douloureuse* si paga. È quando Gotte, che è andata a raggiungere Philippe nel suo studio e se ne vede respinta, prorompe contro di lui gridandogli: « Alla fin dei conti, io valgo quanto Hélène e più di lei: voi siete il mio primo, il mio solo amante, mentre invece... » Ed ella aggiunge che Hélène ha già avuto un amante durante il suo matrimonio, e che il figlio ch'ella ha, non è figlio del marito che in apparenza.

Ma Hélène soppravviene. Gotte fugge ed ecco i poveri due tristi innamorati l'uno di fronte all'altra: quale scena inarrivabile, splendida, da non dimenticarsi più, di profonda, di umile, di terribile e straziante verità! Philippe accusa Hélène di avere avuto un amante prima di lui. Ella si difende e si discolpa e Philippe è sul punto

di perdonarle, quando si ricorda dell'accusa lanciata da Gotte des Trembles: che il figlio di Hélène sia frutto della colpa. Brutalmente, egli lo dice. Ma Hélène scatta: « Come sai tu questo? È vero, ma una sola persona sapeva la verità e quella persona è Gotte... Ella sola può avertelo detto... Ma allora, allora, voi due... Ah, miserabili! » È ora Philippe che ha l'attitudine del colpevole e che si difende e che s'umilia. Ma tutto è finito. Essi scontano così il loro amore ed il loro peccato. Lacerati nell'anima, col cuore spezzato, i due amanti comprendono di non potersi rivedere mai più. Ognuno di loro sa la sua piaga e la sua vergogna. Hélène deve andarsene: sono le sette ed alle sette e mezza ella è invitata a pranzo Ella rasciuga le sue lacrime disperate. Si avvicina allo specchio, rassetta i suoi capelli, si mette un po' di cipria, maschera di vanità, sul povero volto lacrimoso. Philippe l'aiuta ad indossare il suo mantello. Con parole e gesti comuni la riaccompagna, macchinalmente, sino alla porta. Così la vita riprende quei due esseri desolati che hanno or ora infranto il loro sogno migliore, quel sogno che era tutta la loro vita e tutta la felicità. E questo è tragico nella sua semplicità. La verità di questa scena vi dà un brivido nelle ossa. È un nonnulla, poche parole che sono dette ogni giorno da innumerevoli amanti. Ma nessuno le aveva finora ricordate e con quella tragica e indimenticabile semplicità. Bisognava pensarci! E lì si afferma la forza di questo profondo scrittore di umanità e di verità!

La terza grande commedia d'amore di Maurizio Donnay è un capolavoro. Caduta irremissibilmente a Parigi, applaudita cordialmente senza entusiasmo fra noi, un critico disse che l'*Affranchie* è « Une belle chose méconnue et qui aura les revanches ». Ora un'opera bella e profonda come l'*Affranchie* non può aver le sue rivincite che nel più luminoso avvenire, nella storia del teatro ove essa occuperà un posto a parte come già lo occupano *Les fines de l'a-*

mour et du hasard de Marivaux ed *On ne badine pas avec l'amour*, quel tragico capolavoro di Alfred de Musset.

Antonia de Moldère è l'amante di Ruggiero Dembrun e Giuletta è l'amante di Pietro. Per conquistare sempre più Ruggiero, Antonia arriva alla menzogna gratuita. Giulietta adora Pietro sin al punto di averlo colpito con una palla di revolver per gelosia. Ma Ruggiero ama Antonia come meriterebbe Giulietta di essere riamata da Pietro: Pietro è stanco di Giulietta e assedia Antonia. La quale, come ella dice alla fine, è vinta dalla curiosità di saper come sia fatto l'amore di un uomo che ispira alla sua amante una gelosia così feroce. Durante un'assenza di Ruggiero, Antonia che già aveva permesso a Pietro di portarle la chiave di un appartamento fuori mano, va in quell'appartamento, e tradisce Ruggiero. Giulietta esasperata pel tradimento di Pietro, appena Ruggiero torna lo va a visitare, senza uno scopo ben determinato, ma obbedendo alla vicenda della conversazione, gli rivela tutto. Un momento dopo, appena Giulietta se n'è andata, arriva Antonia affettuosa, sentimentale impaziente di riabbracciarlo. Ruggiero lascia che dica tutto quello che vuole, poi bruscamente la smaschera. Ella piange, si dispera, giura di non avere amato mai altri fuori di Ruggiero, rinnega il nuovo amante per il quale non sa spiegare: se non per quella disgraziata curiosità, il subitaneo e irragionevole trasporto, di cui si proclama guarita, poi quando riconosce l'inutilità dei suoi sforzi, cade tramortita. Ruggiero Nembrun chiama la sua vecchia serva e le ordina di apprestare ad Antonia qualche soccorso perchè essa è *forse* svenuta. E la lascia lì sotto l'estrema ingiuria di quel *forse*.

La mirabile, squisita, prestigiosa fattura, come nelle commedie del Donnay, riscatta pure anche in questa la esilità forse della sostanza drammatica: tuttavia in quel forte finale è il valore psicologico di questo dramma, di quell'*Antonia* de Moldère, la donna libera,

l'indipendente, che, per essersi emancipata da tutte le altre leggi della vita, non ha potuto emanciparsi da sè medesima e non sa *forse* neppure lei se ella è sincera o mentitrice, se ama o no veramente il suo povero amante, se ha amato o amerà quel Pietro cui si è data. Quante donne non sono mai come Antonia? Essa ha innumerevoli sorelle, e poichè il poeta con la sua arte profonda ci mostra le angoscie che donne come Antonia disseminano intorno a loro la sua opera è, lasciatemelo dire, immortale. Non ho detto questo per gli *Amanti* e lo dico per l'*Affranchie*. Penso di non ingannarmi: l'*Affranchie* ha quella semplicità di linee, quell'essenza durevole di verità e di sentimento, quell'onda suggestiva di profonda poesia, semplicità, essenza ed onda poetica da cui si riconoscono, a mio parere, le opere che non sono destinate a morire.

Il *Torrente* propone un problema di morale famigliare su i diritti e i doveri che ha una donna maritata verso il marito che ella non ama e dal quale non è amata. Il problema non è risolto — ebbe ad osservare Giustino Ferri — perchè morire in un modo che permetta all'autore di dare il titolo di *Torrente* a un dramma appena lambito in una scena di fondo da un fiume invisibile, non è risolvere una quistione, è troncarla. Era l'unica cosa che poteva fare il drammaturgo per salvare la nobiltà del carattere della protagonista. Forse nel concepimento del Donnay il *Torrente* significa anche il corso impetuoso della passione colpevole che s'infrange sulle rocce granitiche dei costumi e delle leggi sociali e religiose, ma noi conosciamo questa passione più delle sue conseguenze, che nella sua genesi e nel suo svolgimento.

Valentina Lambert parla poco nel primo atto. Ma nel secondo atto, rimasta sola con Giuliano Versannes, ella confessa all'amante che è incinta e che è impossibile nascondere questo fatto al marito, del quale, da circa due anni, ella è moglie onoraria, se non onorata. Giuliano,

sebbene anche egli sia ammogliato, si dichiara pronto a fuggire con lei. Ma il dialogo è interrotto. Quando ricomincia, al terzo a to, apparisce nettamente l'ostacolo alla fuga di Valentina, l'ostacolo è l'amore di Valentina per i suoi figliuoli. Giuliano ha parlato col suo amico, il romanziere Morins, come Valentina ha chiesto consiglio all'abate Blanquin. Giuliano insiste per la fuga, che l'amico vede oramai come il solo rimedio possibile, Valentina che si è ribellata energicamente alla suggestione dell'abate di riconciliarsi col marito, sente che ella non può abbandonare le sue due creature. A poco a poco l'opinione del filosofo trionfa su quella dell'abate. L'amore di Giuliano, che parla forte sulle labbra di lui e nel cuore di Valentina, vince ogni riluttanza di costei: ella promette di fuggire, anzi, stabilisce che Giuliano la preceda di qualche ora nella fuga. Ella andrà con lui, dove egli vorrà; e giura sulla propria vita di seguirlo.

Ma il domani Valentina, condotta da fatali circostanze, ha un colloquio col marito, e in questo colloquio gli rivela tutto: dal giorno che lo ha sposato, senza amarlo, per obbedire ai propri genitori, al giorno che stanca di sentirsi trascurata lo ha tradito, e da quel giorno a questo in cui gli narra la promessa di fuga che ha fatta al suo amante che l'aspetta. Orbene, ella non partirà più, ella vuol restare co' suoi figli. Non rivedrà più Giuliano, sarà un'estranea umile e sottomessa per il marito, ma sarà la madre affettuosa dei figli: il marito le risponde che oramai è indegna di loro e la scaccia. La scena è bella, scolpisce le due figure mirabilmente. Scacciata, prima di partire Valentina ottiene di dire addio brevemente ai figliuoli e poi se ne va. Dove? A raggiungere Giuliano? Poco dopo s'ode la campanella dell'opificio, di cui il signor Lambert è il proprietario, e un operaio viene a chiamare il padrone. Si sa dapprima che Valentina è caduta nel fiume, cinquanta passi più su della gran ruota dell'edificio, e la corrente l'ha trasportata laggiù...

Ma alla fine del dramma il romanziere filosofo e l'abate s'incontrano, e il filosofo dice:

— Povera donna, ella si è uccisa.

— Non dite così, signore, risponde l'abate, non bisogna dir così.

Le due tesi, le due soluzioni del problema si urtano. Il filosofo riconosce però amaramente che il consiglio dell'abate era più saggio: non vi è società possibile, se non fondata sulla ipocrisia.

L'arrivo della salma di Valentina, dice anche il Ferri, dimostra sensibilmente che del problema c'era anche una terza soluzione, la peggiore di tutte nella vita, la migliore per finire il dramma: il dibattito dell'abate e del filosofo resta interrotto. Tale è questa commedia, che non è fra le migliori del Donnay, ma che ha scene di rara potenza; eloquenza di passione d'idee, profondità di poesia, linea severa di tragedia e squisitezza di osservazione della vita come in quel finale del primo atto, ch'è un vero gioiello.

Ma io mi dilungo troppo in questa disamina e l'opera di Maurizio Donnay è ancora numerosa. Accennerò dunque appena a *Georgette Lemeunier,* l'appassionata storia d'amore della povera Giorgietta, la prima donna onesta delle commedie del Donnay; accennerò anche di sfuggita alla *Bascule,* l'elegante ed ironica commedia, di uno squisito scetticismo, dove rivive nella grazia melanconica e sorridente di Maurizio Donnay il riso schietto e sonante di Henri Meilhac; accennerò anche appena — e me ne duole — alla *Clairière,* la commedia sociale scritta dal Donnay con il Descaues. Troppo per le lunghe mi trarrebbe esaminare quest'opera magistrale in cui alla fede ardente di Lucien Descaues si è unito il dubbio che vuol credere, la fede che vuol dubitare di Maurizio Donnay, creando un'opera infinita, nervosa, profonda, dove la questione sociale non è certo risolta, ma dove è studiata con spirito d'amore sotto molti suoi aspetti e sotto molte sue forme.

Giungiamo così all'ultima opera data finora dal Donnay

e vedete che la via non è stata breve. L'*Autre danger* è una tragedia in quattro atti. Il soggetto tentato da Maurizio Donnay è questo: una donna che fa del proprio amante il marito di sua figlia. Questa tragedia non è contenuta e svolta che nel quarto atto. I primi tre atti sono di preparazione: essi non preparano l'epilogo, ma preparano lo spettatore ad accettarlo. È un'onda leggera e fresca di poesia, è uno scintillìo, uno sfolgorìo di spirito, sono le grazie di un ricamo, le sfumature di un pastello, le delicatezze d'un poeta. Lo spettatore resta preso nel sortilegio, ed attonito, ma conquistato assiste alla rapidità con cui questo mago delizioso gli fa accettare quello che da un altro non avrebbe mai voluto ammettere.

La signora Jadain ritrova al primo atto un amico d'infanzia col quale in passato si vollero bene. Noi indoviniamo facilmente che l'antica tenerezza rifiorisce, che essi anzi si amano già, che Donnay non tarderà più di un *entr'acte* a far di Clara e di Freydières degli amanti. Essi lo sono già infatti al secondo atto, da quattro anni e tuttavia sempre col medesimo fervore. Ma ecco che già nella piccola anima di Maddalena, la figlia di Clara, una leggera simpatia per Freydières si delinea. È amore o amicizia? Chi sa? Noi sappiamo ahimè al terzo atto che è amore vero e profondo. Ecco il dramma. Maddalena ama l'amante di sua madre. Questi, senza confessarselo, sente nascere nell'animo suo una tenerezza per la figlia di colei che fu durante sei o sette anni la sua amante ardente ed appassionata. Ma ecco che per caso, in un ballo, Maddalena ode dire che Freydières è l'amante di sua madre. Ella sviene. Malata ancora, noi la ritroviamo al quarto atto. La signora Jadain non tarda a scoprire il segreto del male di sua figlia. Questa del resto lo confessa a sua madre. Che cosa fare? Bisogna salvare Maddalena. Clara non si giustifica, non si scusa: fu una calunnia. Sua figlia le crede, ma solo una prova potrà compiere il miracolo di convincerla. Ma quale prova? Ecco: l'amante si sacrifica alla madre, Freydières sposerà Maddalena.

Non so ridire con quante preparazioni, con quante sfumature, con quante precauzioni si giunge a questo epilogo che in mano ad altri avrebbe potuto essere terribile. È un'arte prestigiosa. Tutto è avvolto in un velo dorato che fa scomparire gli angoli. Ma non credete per questo che l'*Autre danger* sia un dramma falso, inumano e voluto. Ripeto: non so ridirvi i sentimenti che nella grande scena finale sollevano, sconvolgono, lacerano in Clara il suo cuore di madre, la sua anima di innamorata. È una scena possente, che ha sollevato l'ammirazione profonda dei più accaniti avversarii, un glorioso brano di teatro e di vita. Nè inferiore a questa è la scena seguente fra Clara e Freydières, scena in cui palpita e geme tutta la sofferenza umana, in cui i tasti più delicati sono sfiorati con un'arte squisita. È un equilibrio davvero mirabile. Nulla io so nel teatro moderno di più perfetto come emozione drammatica e come verità umana, se non forse il terzo atto della *Doulouređuse*.

Amiamo Donnay. Ben disse Robert de Flers che le commedie di lui possono essere paragonate alle linee del volto di una donna amata. Sieno quelle linee più o meno perfette, più o meno pure, emanerà sempre da esse una grazia ed un fascino di cui non è possibile stancarsi. Senza alcun dubbio l'autore di *Amants* ha, come la graziosa donna in parola, i suoi giorni migliori, ma se anche solamente una volta voi avete sentita, penetrata l'ardente sensibilità del cuore e la graziosa serenità così ridente e birichina del suo spirito, voi siete conquistati per sempre. È inutile difendersi contro il sortilegio ch'egli ci ha gettato.

Amiamo Donnay.

Estate 1903.

PAUL ADAM (1)

Un volto pallido e fine, rischiarato da due occhi pensosi, capelli neri e abbondanti, inanellati alla Murat; una bocca piegata da un sorriso ironico e quasi disdegnoso; gli zigomi, la mascella e l'arcata orbitale possenti di architettura: i baffi leggieri tra il castano ed il biondo e le pupille celesti che dànno una gentilezza delicata ad un volto dalle linee energiche e virili; ecco il profilo di Paul Adam. Si aggiunga, a completarne la figura, un'aria di *dandysme* ricercato e di eleganza nativa e squisita; talvolta un aspetto di suprema stanchezza. Il celebre scrittore francese è uno di coloro che vivono nel sogno della loro ópera. Egli appare, volta a volta, come un metafisico idealista o come un implacabile satirico. La sua intelligenza è audace sino alla sfida. I suoi libri contengono splendori lirici di straordinaria possanza. Egli è un inesauribile seminatore d'idee. Coi suoi libri sa destare in noi le più profonde emozioni e nei nostri cervelli tutto

(1) Cronologia delle opere di Paul Adam: Romanzi e Novelle: 1885 *Chair molle;* 1886 *Soi, La glèbe;* 1888 *Etre;* 1890 *En décor, Essence de soleil;* 1891 *Robes souges;* 1892 *Le vice filial; Princesses byzantines;* 1893 *Images sentimentales; Les coeurs utiles;* 1895 *Coeur nouveaux, Parade amoureuse, Mystère des foules;* 1896 *La force du mal, L'année de Clarisse;* 1897 *La bataille d'Uhde, Lettres de Malaisie;* 1898 *Les tentatives passionnées;* 1899 *La force, Basile et Sophia;* 1902 *L'Enfant di Austerlitz;* 1903, *La ruse, Au soleil de juillet;* Critica: 1894 *Critique des Moeurs;* 1898 *Le triomphe des médiocres;* Teatro: 1893 *L'Automne;* 1896 *Le Cuivre;* 1900 *Les byzantins.*

un vivo mondo di pensieri nuovi. In Francia egli è considerato come il rappresentante delle idee della maggior parte della sua generazione. Inoltre, egli è giovane.

I.

Infatti Paul Adam, ch'è oramai da segnarsi tra le più luminose personalità di tutta la letteratura francese, è nato a Parigi il 7 dicembre 1862. E questa sua giovinezza contrasta con i trentacinque volumi di cui si compone finora la sua opera, volumi che vanno da un minimo di trecento pagine ad un massimo di sei o settecento. Si raccontano cose mirabili su la meravigliosa forza di volontà di questo giovane scrittore, su la sua incredibile forza intellettuale, che gli consente di dominare, durante dodici o quattordici ore di lavoro quotidiano, tutte le stanchezze e le debolezze dello spirito e del corpo. È qualche cosa della resistenza tenace dei suoi avi che sussiste in lui. Paul Adam discende infatti da una grande famiglia napoleonica. Il bisavo paterno dell'autore della *Force* fu aiutante di campo di Moreau e fu compromesso nella celebre cospirazione: egli ebbe le due gambe amputate da una palla di cannone a Wagram. L'avo di Paul Adam fece tutte le campagne del Primo Impero, assistette al passaggio della Beresina. La storia di questa famiglia - osserva un biografo dell'Adam, il poeta Francis Vielé-Griffin – avendo essa fatto in ogni tempo una viva opposizione alle autorità costituite, ci prepara a riscontrare nell'ultimo discendente della razza il fatale avversario delle istituzioni sociali, politiche e morali di tutto il secolo. Paul Adam, infatti, ebbe nel 1889 delle velleità politiche, tanto che nelle elezioni generali ottenne la rispettabile cifra di quattromila voti socialisti. Nè basta. All'epoca del famoso processo dell'anarchico Jean Grave, in pieno tribunale si

udì Paul Adam affermare orgogliosamente d'essere molto glorioso di solidalizzare con l'accusato. E inoltre alcuni suoi libri di vivace e caustica polemica filosofica, quali la *Critique des Moeurs* e *Triomphe des Médiocres,* mostrano la ribellione veemente della sua anima orgogliosa e aristocratica alle meschinità dell'ora presente. Egli fu definito molto giustamente un patrizio che sogna il dominio cerebrale su le folle, in luogo del brutale dominio d'una volta. Del popolo abbandonato ai suoi istinti egli ha colpito le meschinità e le brutture nei due volumi d'un suo grande e bellissimo romanzo sociale, *Le mystère des foules.* Questa ambizione di dominio cerebrale lo porta necessariamente ad una ridondanza e ad una violenza eccezionali. I suoi libri non sono stagnanti rigagnoli di psicologia personale; ma sono invece turbini di visioni e di pensieri, di azioni, di forze, di uomini e d'idee, prodigiosi, trascinanti come un torrente, talora paurosi per la loro veemenza, che sovente è orrore e che non si sa fin dove potrebbe trascinarci. Di una snellezza e di una flessibilità d'ingegno senza paragoni, Paul Adam passa in poco più di un anno dall'antisocialismo del *Mystère des foules* alla licenziosità sbrigliata e modernissima dell'*Année de Clarisse,* fino ad un romanzo militare, vivo e pauroso affresco di guerre, *La bataille d'Uhde,* dove lo scrittore è d'una precisione tale che giunge a mettere nel libro i piani strategici che la sua fantasia senza briglie ha elaborato.

Si è per lunghi anni considerato Paul Adam come uno dei capi della scuola simbolista. Egli definì una volta il romanzo come una *émotion de pensée* e disse che l'arte non è altro che « l'opera dell'inscrivere un dogma in un simbolo ». Egli fu dunque e si proclamò simbolista nei primi anni della sua vita letteraria. In casa di Robert Caze si riuniva allora tutta una schiera elettissima di giovani scrittori, molti dei quali sono ora giunti alla celebrità o almeno alla grande notorietà. Facevano parte di queste riunioni artistiche e letterarie Henri de Régnier,

Huysmans, Jean Moréas, Rodolphe Darzens, Jean Ajalbert, oltre gli impressionisti Raffaëlli, Féneon, Signac e i due Pissaro.

Fu in questo salotto che nacque il Simbolismo. Delle profonde discussioni prepararono il movimento. Si cominciò ad osservare che la teoria naturalista, giudiziosa ed energica nella sua espressione, aveva un' inferiorità assoluta in quanto essa conteneva di restrittivo. Per riportare tutto alla sensazione ed all'istinto, il naturalismo aveva troppo lungamente trascurata la parte mentale e psicologica dell'attività umana. Onde negare la menzogna del sentimentalismo precedente dei Feuillet, degli About, e compagnia, negava anche la tendenza intellettuale dell'uomo. La reazione fu decisa. Ci si sovvenne di quanto v'era di nuovo e di *mentale* nei primi romanzi naturalisti di Paul Adam, *Chair molle* e *Soi*. Jean Moréas, Ajalbert, Jules Laforgue (che poi morì così giovane, essendo universalmente riconosciuto come il vero creatore ed il vero maestro del Simbolismo), Fenéon, Gustavo Khan, ecc. si raggrùpparono intorno a Paul Adam, che allora non aveva ancora venticinque anni. Così nacque il primo giornale della nuova scuola, *Le symboliste*, il quale non ebbe che quattro numeri. Ma l'idea era slanciata ed il campo aperto alla battaglia del Simbolismo contro il Naturalismo. Tutta la prima parte dell'opera di Paul Adam fu scritta onde cooperare al trionfo della nuova idea e della nuova scuola.

Mi par di aver già detto che il primo romanzo dell'Adam fu pedissequamente ubbidiente alla teoria naturalista. Poco dopo egli capitanava i poeti adoratori del Simbolo.

Nel tempo stesso Stanislao de Guaïta, Sâr Péladan e Jules Bois insegnavano al futuro autore della *Force* le pratiche della scienza occulta e lo iniziavano ai misteri del Satanismo, del Luciferismo e dello Spiritismo. Del commercio intellettuale con tanti spiriti così differenti l'opera di Paul Adam ha, successivamente e variamente, serbato traccia. Bisogna aggiungere ancora che Paul Adam

professa per Gustavo Flaubert un culto fanatico. In una magnifica pagina di critica letteraria, posta a mo' di prefazione innanzi al *Mystère des foules,* l'Adam scioglie un inno apologetico all'autore di *Salammbô* e di *Bouvard et Pécuchet,* di *M.me Bovary* e dell'*Education Sentimentale.* Tutti questi varii elementi noi rintracceremo nell'opera di Paul Adam con un rapidissimo esame dei suoi trenta volumi.

II.

Il primo libro di Paul Adam, *Chair molle,* valse al suo autore, che allora contava appena ventidue anni, di dover comparire in Corte d'Assise. Era la storia di una ragazza perduta, la quale non trova riposo che nel misticismo di un convento ov'ella vive per un certo tempo, dopo il lupanare e prima della sua fine miseranda all'ospedale. Al suo apparire il volume ottenne un grande successo e fu accolto dalla critica con favore notevolissimo. Due morti di ieri, Henri Fouquier ed Aurélien Scholl, furono tra i più entusiasti. Francisque Sarcey in tre articoli chiese che si processasse l'autore di *Chair molle.* Henri Rochefort prese le difese del giovane romanziere, il quale, è da notarsi, solo da una combinazione fu sospinto verso la letteratura, alla quale non aveva mai avuto l'idea di consacrarsi. Egli si proponeva di condurre una esistenza di gentiluomo campagnolo, di robusto cacciatore. Ma un giorno circostanze di famiglia lo indussero a scegliere una carriera ed allora una latente tendenza del suo spirito ed alcune sue amicizie fra i giovani poeti lo spinsero verso le lettere e gli fecero scrivere in pochissime settimane quel libro che doveva divenir celebre, *Chair molle.*

In *Soi,* scritto l'anno seguente, Paul Adam tentò una acuta psicologia della donna onesta difesa contro ogni

pericolo dal suo orgoglio. Nella *Glèbe* è descritta la solitudine che assorbe l'uomo dei campi: l'uomo è conquistato dalla terra e diviene una bestia appassionata ed istintiva. Dopo questi tre libri Paul Adam iniziò la serie di romanzi intitolata *Le volontés merveilleuses*, romanzi in cui l'Adam tentò - specialmente nell'*Essence de Soleil* - una forma di romanzo nuovo in cui l'idea sarebbe stato il personaggio e il protagonista e i personaggi veri sarebbero ridotti a semplici accessorii avventizii. Questi romanzi realizzano il dogma filosofico dell'Adam, ossia che l'idea sola viva.

Questi tre romanzi dunque - *Etre*, *En décor*, *L'essence de Soleil* - tutti pervasi di una metafisica tedesca, in cui basandosi su una formula del panteismo orientale che dice « tutto è in tutto », tralasciando le apparenze e le vanità per lo spirito e la realtà dell'idea, Paul Adam trovava in ogni gesto più umile l'obbedienza ad un ritmo universale, ch'egli spiegava con i *cieli essenziali* e le *parabole sidérali*. Da questo suo contatto coll'Infinito, Paul Adam, dotando i suoi personaggi di vite grandiose e sovrumane per la potenza del simbolo che racchiudevano, ha ottenuto libri di una bizzarria stranissima e di un'affascinante bellezza. Ma, disceso alfine da quelle nebbie metafisiche a guardare la vita, dapprima egli portò in questo studio una esagerazione lirica, che l'abitudine alla maestà ed all'ampiezza del simbolo gli aveva lasciato in eredità. Da allora si scorge la confusione vivida e creatrice del suo cervello, da cui egli estraeva azioni e persone, perennemente, con il gesto semplice ed augusto dell'artista che dal nulla crea, nel prodigio dell'intelligenza e della fantasia.

Di questo difetto di confusione vertiginosa, di magniloquenza e di eccessivo lirismo si risentono forse i volumi della seconda serie dell'*Epoque* (la prima serie era composta da *Chair molle*, *Soi* e *La glèbe*). Questa seconda serie dell'*Epoque* fu definita dal Vielé-Griffin come una specie di volgarizzamento delle idee già emesse nella serie delle *Volontés*

merveilleuses. *Robes rouges* ci offre una satira psicologica dei magistrati e della magistratura: *Le vice filial* è la satira dell'artista corrotto e corruttore, sregolato e nevrastenico; *Les coeurs utiles* ci presenta una visione di persone sottilissime e febbrilmente attive che riescono ad usufruire delle passioni dei semplici. In ognuno di questi saggi Paul Adam combatte a spada tratta l'istinto ed il peccato con delle diatribe intieramente cattoliche e ne mostra volta a volta, e con profonda eloquenza, lo splendore e la bassezza.

Sembrerebbe che nessun legame fosse tra tutto questo. Un ferreo carattere di unità invece salda insieme le qualità differenti contenute e rappresentate da queste differenti opere. Tutte infatti tendono a dimostrare come le forme di credere per ora in uso non abbiano nessuna realtà felice, tanto come forme di spiritualismo, quanto come forme di vita. Esse sono, comunque, in perpetua contraddizione fra il principio e l'atto: il dilettante dovrebbe quindi crearsi uno scenario completamente liberato dalle apparenze e dagli episodii ordinarii della vita. *Les images sentimentales* ci mostrano infatti una specie di contemplatore sereno persuaso dell'inutilità dello sforzo e della vanità del dolore.

Finalmente, nel 1896, compaiono i due volumi del *Mistère des foules*, una delle più grandiose opere di Paul Adam. È il racconto dell'agitazione boulangista nel cuore di una città di provincia. Evidentemente si tratta di Nancy, ove nel 1889 Maurice Barrès, fervente satellite del generale Boulanger, trascinò il suo amico Paul Adam a far campagna elettorale *pro Cesare*, offrendogli il titolo di redattore capo di un giornale ch'egli stesso doveva dirigere e che s'intitolava *Le courrier de Meurthe-et-Moselle*. A Nancy dunque, per l'elezione di Cesare, per il trionfo del generale, si affannano Edoardo Dessling (ch'è lo stesso Paul Adam), il visitatore d'anime; Jack Lyrisse, deista per dilettantismo; Odette, la bestia d'amore e di lussuria; Ludovicus Bax, l'affarista, il finanziere apparentato con quei

re dell'oro, la cui occulta possanza rassomiglia quella che ebbe in altri tempi il papato; Anna, la fanciulla dal volto perlaceo, il genio della città; Pascal, l'artigiano che crede possibile educar l'uomo con il dolore, anarchico teorico, ma ben presto militante. È questo *Mistère des foules* il romanzo del suffragio universale, il romanzo « dell'assalto delle moltitudini anonime al dominio ». A questo punto una nuova crisi si operò nello spirito di Paul Adam. In una sua recente conversazione egli disse all'Ojetti queste parole: « Io penso, quando sogno l'utopia, che il mondo finirà d'organizzarsi sulla stessa causa che ha spinto la prima coppia, la prima famiglia, il primo *clan* a riunirsi: l'amore. Quest'amore non sarà nè sensuale nè sentimentale, ma puramente intellettivo. La passione è feroce, selvaggia e primordiale; nasce dall'istinto. Il senso, tolto il dolce dovere individuale e sociale della prole, è anche più primordiale e belluino. L'umanità avrà, sopra l'istinto e sopra la passione amorosa, la *nozione* dell'amore. E sarà la pace dell'età dell'oro. Per quali gradi noi ascendiamo verso quella altezza luminosa? Questa ascensione umana tanto interrotta da soste d'apatia, tanto ritardata da ricadute precipitose, è visibile nella storia delle religioni con la precisione di un diagramma statistico. Ecco il centro, il punto in cui convengono le mie ricerche, quegli studii su *Le Temps et la Vie* che ancora possono sembrar disparati e forse contradditorii... »

E così giungiamo alla parte più importante dell'opera formidabile del giovane scrittore francese. Ragioni di voluta rapidità mi costringono a trascurare alcuni libri inintermedii, quali *L'année de Clarisse*, studio della donna accesa da un ideale di gloria artistica e della vita degli attori; *Basile et Sophia*, scene di Bisanzio, evocazione della base sensuale e pagana che il cattolicismo ha ritrovato nei primordii del cristianesimo orientale; le *Lettres des Malaisie;* un volume di novelle, *Les tentatives passionnées;* un romanzo, *La force du mal;* e due bizzarri e possenti drammi

simbolici, *Le cuivre* e *L'Automne,* scritti in collaborazione, il primo con quel delizioso e fine scrittore ch'è André Picard ed il secondo con Gabriel Mourey.

La grande opera dell'Adam è dunque quella serie di romanzi che s'intitola *Le Temps et la Vie.* Nei romanzi napoleonici che la compongono Paul Adam ha voluto comprendere l'anima francese contemporanea e, per farlo, ne ha studiato le origini nella *Force,* nella *Ruse* nell'*Enfant d'Austerlitz*, e nel *Au soleil de juillet.* Ancora nella conversazione che poco più sopra ho citato, Paul Adam ha detto a proposito di questa novella fase della sua opera imponente:

« Certo ogni mio libro esiste da sè e per sè, fuori di quello scopo lontano e comune che v'ho detto, e che in fondo è soltanto il mio angolo visuale. Nella *Force* ho osservato il trasformarsi dell'esercito repubbilcano in esercito imperiale. L'impeto e l'entusiasmo dei soldati che sentivano la propria piccola anima accrescersi dell'anima della Francia, anzi dell'anima di un'epoca, ogni lor minuscolo gesto collaborare alla storia. L'impeto, l'entusiasmo degli ufficiali che, vedendo in Napoleone il soldato fortunato, obbedivano a impulsi, eroicamente, e talvolta invidiavano o talvolta ammiravano, ebbri. Quest'è Bernard Héricourt che traversa l'Europa con l'esercito vittorioso e muore a Wagram, le gambe fracassate dalla mitraglia, sorridendo, sentendosi ancora molecola di quella forza che portava di là, più lontano di lui caduto, verso la vittoria, tutt'un esercito, dietro il piccolo Uomo Pallido! » Ma la campagna di Russia, l'esilio, i cento giorni, Waterloo, gli eroi di Marengo, d'Austerlitz, di Jena, di Wagram, sconfitti dai veterani inglesi di Wellington e dai granatieri prussiani di Blücher permettono la reazione. *L'Enfant d'Austerlitz,* il figlio del colonnello Bernard Héricourt esce da queste rovine. Qui cominciano gli ultimi due libri della tetralogia *Le Temps et la Vie.*

La Force - mi pare di averlo già detto - resta finora a rappresentare il capo lavoro di Paul Adam. Essa è

un libro ove la vita e la verità palpitano e fremono al loro apogeo. Il romanziere prende l'esercito del Direttorio nella sua marcia attraverso le foreste di Baden in ritirata verso il Reno, lo guida attraverso le battaglie trionfali, prima esercito del Direttorio, poi del Consolato, ed infine del Primo Impero, a traverso mezza Europa conquistata, sino alle grande vittoria di Austerlitz. Bernard Héricourt, ufficiale dei dragoni, sente in sè pulsare una forza indomabile, sente un'energia guerresca e una sete di gloria che gli accende l'anima fin dalle prime scaramuccie nei boschi di Baden, sino al giorno in cui muore da eroe, dopo Wagram, alla testa dei suoi veementi dragoni verdi. Napoleone è per lui il rivale. A questa sua forza risponde tutta l'Epopea napoleonica. Una mirabile armonia si stabilisce fra l'eroismo della Francia e l'eroismo di Bernard Héricourt, fra la forza della patria e l'anima dell'eroe dove quella voce trova un'eco potentisssima. Scene di guerra riempono le seicento pagine della *Force.* Una fiamma di entusiasmo bellicoso, un'apologia della forza e della gloria elevano e sublimano tutto il libro. Nel tempo stesso che descrive le battaglie, Paul Adam descrive la vita, gli usi e i costumi del Consolato e dell'Impero. La sua erudizione su tutto ciò che concerne quella vita e quel periodo storico è profondissima: tutti i costumi gli son noti, le abitudini sociali e amorose, le acconciature delle donne, la moda della pronuncia che faceva sopprimere alle *Incroyables* le *r* per appoggiare sugli *o* e le *a.* Vi descrive il *café de la Comèdie,* la *Chaussée d'Antin,* un salone direttorio, una parata militare, un matrimonio, con una viva rappresentazione e una fedeltà di ragguagli sorprendente. Tutte le uniformi gli son note fin nei minimi particolari: sa persino il numero dei bottoni degli usseri e quello dei dragoni. E tutta questa erudizione non stanca e non infastidisce, poichè è così completa, continua, esauriente, da non lasciar lacune di sorta, ove si senta la fatica e l'intuizione della fantasia; talchè giunge a render nell'opera una fedele ar-

monica e colorita ricostruzione storica di un'epoca interessantissima se compiuta da un artista quale Paul Adam, che già nelle *Princesses byzantines* s'era compiaciuto a compiere una ricostruzione bizantina abbagliante di colore e fremente di vita, ricostruzione che poi finì in un dramma che la *Grande Revue* ha pubblicato e che s'intitolava *Les byzantins:* dramma in cui è messa in iscena la storia dell'imperatore di Bisanzio, il giovine Costantino, ucciso dalal madre Irene per non cedergli il trono.

Già nella *Bataille d'Uhde,* quanto poi nella *Force,* Paul Adam sa guidare gli eserciti, descrivere i movimenti, le fazioni, le imboscate, gli assalti, come un generale che scriva le memorie delle sue campagne. Dotto nella tattica, le sue battaglie sono vibranti e vivide, vi palpitano l'orrore e la morte, vi esultano l'entusiasmo e la forza. Da questo punto di vista *La Force* di Paul Adam è dunque un potente slancio d'immaginazione, animato da un'onda di lirismo guerriero, che, torrente di armi, di uomini e di cavalli, trascina a traverso l'Europa una moltitudine guerresca: la quale moltitudine è da Paul Adam descritta in guisa inarrivabile, poichè egli è un descrittore di folle di assai rara potenza - e il saper muovere e far vivere una moltitudine è una delle qualità meno contestabili del suo ingegno opulento. Divisa e differente, per abitudini, sentimenti, memorie, ambizioni, questa moltitudine, non appena la comincia vorticosa, si fonde in un sol turbine e pare che la personalità di ognuno di quei combattenti si perda nel nuvolo di terra gettato in aria dal galoppo furioso dei cavalli. E la battaglia cessata, questa moltitudine nuovamente si distacca in frammenti ed ognuno di quei soldati ritorna Brettone, Lorenese o Provenzale.

« Paul Adam, ha scritto nella *Revue des deux Mondes* Renato Doumic, arriva a' tradurre persino l'anima del combattimento, lo slancio collettivo, la collera della confusione, la furia di uccidere, l'ebrietà del sangue, il fascino del periglio, il panico repentino che assale uno squadrone

di valorosi, facendoli fuggire innanzi ad un ufficiale dei cavalleggeri, di cui le braccia verdi si allungano smisuratamente e le ciocche grigie dei capelli s'infiammano e la bocca s'incendia ». Lo stesso Doumic definiva più tardi la *Force « du Tolstoi exaspéré et du Stendhal en délire »*. Jules Claretie la chiamava invece un « meraviglioso inno in onore del sangue latino ». Io credo che un giudizio definitivo su *La Force* non si possa dare completo e raggionato sino a quando non saranno comparsi gli altri volumi che dovranno comporre la bronzea tetralogia intitolata *Le Temps et la Vie.*

L'Enfant d'Austerlitz, infine, è la storia di un uomo mediocre, Omero Héricourt, figlio dell'eroe di Wagram, attirato dalle tre correnti del suo tempo, quella del fanatismo religioso, della potenza gesuitica e dell'ardore rivoluzionario. E il lettore assiste al dischiudersi dell'ideale francese dopo i suoi disastri, alla sostituzione del principio dell'amore a quello della forza nella vita privata e poi nella vita sociale. Di poi, nella *Ruse* e nell'*Au soleil de juillet* rivissero innanzi a noi le idee della Monarchia di Luglio del Secondo Impero e dell'epoca presente.

III.

Nell' « epistola dedicatoria a Félicien Champsaur » posta in fronte al *Mystère des foules*, Paul Adam osserva l'opposizione bizzarra esistente fra le due epoche che hanno attirato il genio letterario di Gustavo Flaubert. Queste due parti distinte, corrispondentisi l'un l'altra, formano l'equilibrio dell'armonia. Da una parte la *Tentation de Saint Antoine* evoca le credenze del mondo antico, dall'altra estremità del circolo, *Bouvard et Pecuchét* esperimentano tutte le affermazioni del mondo moderno. L'impresa colossale di porre così, faccia a faccia, due epoche,

sarebbe ancora poco, se Gustavo Flaubert si fosse limitato a raccogliere i risultati speculativi dei due mondi in quel doppio Pantheon glorioso che è la sua opera. Ma « *il voulut induire aussi de l'idée à la vie. du mobile à l'acte* ». Parimenti Paul Adam fu sedotto da questo contrasto. Studiando la nostra epoca. in cui muore il cittadino Homais di Flaubert. ha trovato nei tempi bizantini un'analogia con quelli che noi traversiamo. *Les princesses byzantines Les byzantins, Basile et Sophia* fanno vivo riscontro ai romanzi della tetralogia ed a quelli dell'*Epoque*. Paul Adam, ereditando nel tempo stesso da Balzac, da Flaubert e da Zola. studia i gesti ed i pensieri di un popolo durante un gran secolo, quale fu per la Francia quello testè finito. A lui manca forse solamente la facoltà di rendere, penetrandole, le anime altrui. Egli le deforma, le svisa, le plasma su la sua. I suoi personaggi - dice il Binet-Valmer - non rappresentano che gli stati di coscienza in cui s'è volta a volta angosciata l'intelligenza del giovine forte e scrittore. Talchè leggendo i trenta volumi dell'opera di Paul Adam il lettore conoscerà successivamente Paul Adam, auriga di carri alla corte di Bisanzio. cavaliere alle fulminee cavalcate napoleoniche a traverso l'Europa, seminarista sotto la Restaurazione, generale nelle pianure piemontesi e lombarde, filosofo e poeta uomo, di lotta e di sogno. Conoscerà a fondo questo scrittore che più di ogni altro – cito un'altra volta il Binet-Valmer – « che meglio d'ogni altro ha simbolizzato l'angoscia cerebrale. il turbamento morale, le meravigliose aspirazioni » di tutto un secolo. e, ancor più, dell'epoca presente.

ALFRED CAPUS

La celebrità di Alfred Capus, per l'unanimità delle simpatie che l'hanno originata e per l'ampiezza e la rapidità del suo sviluppo, raggiunse le proporzioni del fenomeno. Alfred Capus non godeva che di una certa notorietà parigina, quando una mattina, l'*Argus de la Presse*, inviandogli all'indomani della prima rappresentazione della sua commedia *La Veine* gli articoli della critica parigina, gli diede la gioconda notizia che di punto in bianco egli era diventato celebre: il che, a Parigi, vuol dire ricco e potente. Da allora la celebrità di Alfred Capus non ha fatto che salire ed allargarsi. Il suo nome ha varcato le frontiere. La cara Charlotte della *Veine*, la piccola *Rosina*, la tenera figlia di quel briccone ch'è Brignol, l'Elena delle *Due scuole* hanno parlato dai palcoscenici di Berlino, di Vienna, di Roma e di Milano, facendo deliziosamente sorridere o delicatamente commovendo spettatori così differenti per gusti, per abitudini, per costumi, per sentimenti ed idee da quelli che una sera avevano consacrato la loro fortuna in un teatro del *boulevard*, tra un pranzo al *Café Anglais* ed una fine cena in un *restaurant* notturno dei Champs-Elysés. Perchè un'opera così essenzialmente parigina piaccia anche ai pubblici stranieri i più differenti, bisogna che quest'opera abbia in sè elementi d'universalità e quindi essenza d'arte vera. Tale è il caso di quasi tutto il teatro di Alfred Capus. E notate che quantunque

le sue commedie sieno essenzialmente parigine è raro che egli ci rappresenti dei quadri di vita parigina, come invece han fatto il Donnay e, sopra tutti, Henri Lavedan. Il teatro di prosa in Francia è giunto a questo. L'argomento di una commedia passa in seconda linea. L'importante è di portar sul teatro i quadri che ci colpiscono nella via, nei salotti, nei *clubs,* nei palcoscenici, nei *cafés-chantants!* Ci si è accorti che la meccanica teatrale è stata girata e rigirata sotto tutti i suoi aspetti e che tutte le combinazioni imaginabili e possibili son già note: convien dunque tentare sul pubblico un altro elemento d'interesse, ossia la riproduzione esatta della vita. Questo scriveva Emile Zola in *Nos auteurs dramatique,* nel 1881. Più di vent'anni sono passati e la formula non è cambiata. Si sono scritte in Francia numerose commedie non altro ripromettendosi che la riproduzione quasi fotografica di certi ambienti. Vedete, per esempio, *Viveurs e nouveau jeu* del Lavedan. Vedete quasi tutto il teatro di Abel Hermant. E non occorre citar nomi. Il ritorno al dramma storico è ancora un protesto per sfruttare dei quadri più varii e più fastosi di quelli contemporanei, la cui serie ristretta e quasi monotona è stata in breve tempo esaurita.

Questo invece non ha voluto fare Alfred Capus, quantunque la dovizia celeberrima del suo caustico spirito parigino dovesse ripromettergli degli inebbrianti trionfi in quel genere. Egli ha voluto invece darci la vera commedia, leggera, rapida, un po' triste e un po' gaia nel tempo stesso, che fa mirabilmente coincidere sul vostro volto il tremolìo di una lacrima col dischiudersi di un sorriso. Tuttavia l'argomento della commedia importa poco o nulla al Capus. Egli non sceglie, ma prende il primo che gli capiti sotto mano, talvolta il più semplice ed il più anodino. Ne avrebbe scelto un altro se un altro gli fosse venuto in mente. Ciò non ha per lui la minima importanza. Dov'è l'argomento di *Brignol et sa fille?* Conoscete storiella più vecchia e più sfruttata di quella che

dà origine ai quattro atti delle *Deux écoles*? Il Capus non s'incarica di questo. Egli intende di presentarci dei caratteri e dei tipi, di far vivere innanzi a noi un po' di vita umana, semplice e sincera, con tutte le debolezze, tutte le deficienze, tutte le corruzioni, tutte le indecisioni delle coscienze contemporanee. Quanto v'è di più moderno nel nostro carattere, quanto nel nostro modo di pensare e di agire dà il colore preciso dell'epoca in cui viviamo, tutto questo sollecita la simpatia di artista fine e delicato di Alfred Capus. Voi non troverete nulla della commedia » fatta bene », uso Scribe e Sardou, nel teatro del giovane autore drammatico francese. Egli ha inteso di far sfilare innanzi ai nostri occhi alcune scene e alcune figure della vita moderna, appena appena legate fra loro dal sottil filo quasi invisibile di un argomento qualunque, senza interesse e senza originalità. Vi par poco, n'è vero? Ed è molto invece. È incredibile quanto le figure evocate dal Capus sorgano vive e vere dalle sue commedie. Ed è meraviglioso osservare come quest'effetto sia ottenuto con la più grande semplicità di mezzi; non trovando d'un carattere le grandi linee speciali che lo sintetizzerebbero, ma fissandone invece quanto in quel carattere v'è di mediocre, i piccoli sentimenti, le piccole virtù, i piccoli difetti e le piccole idee, un *tic* ridicolo, un'abitudine, nonnulla, inezie, piccinerie, che isolate non sono niente, ma che messe insieme animano degli uomini mediocri e moderni in guisa meravigliosamente viva e fedele. Ed è appunto in questa verità ed in questa semplicità che risiede il fascino maggiore dell'arte di Alfred Capus.

Noi viviamo oramai su un tale cumulo di convenzionalismi, siamo schiavi di una tale pesante e bugiarda catena d'idee fatte, di menzogne mondane, d'ipocrisie sociali, che anche la sola umile verità, senza veli, intiera e semplicemente rappresentata, ci fa l'effetto di una gratissima sorpresa piena di un nuovo ed aromatico sapore. Ed è per questo che taluno chiamò Alfred Capus un umo-

rista. L'umorismo del Capus non è altro che la grazia con la quale egli riproduce la verità, estraendola di sotto la menzogna dei sentimenti e la ipocrisia dei gesti. Egli mette in luce la verità con un procedimento assai semplice: sostituendo le circostanze che la rivelano alle circostanze che la celavano. Con la sonda della sua osservazione, il Capus raggiunge il fondo particolare di ogni essere e, nel tempo stesso, la verità comune della società, questo residuo ultimo della vita, ancora intatto e vergine, che « la letteratura può delimitare e mantenere piuttosto che esprimere ».

II.

Alfred Capus rasenta oramai la quarantina, anzi credo che l'abbia già rasentata. Egli studiò alla *Ecole des Mines*. I suoi parenti volevano che si consacrasse all'ingegneria e che si dedicasse particolarmente alle miniere. Egli trovò invece un filone d'oro nel suo ingegno che, prepotentemente, lo spingeva verso la letteratura. Il caso invece lo fece cadere nei giornali. Ciò ritardò di almeno dieci anni la sua carriera letteraria. La politica ed il giornalismo gl'ingombrarono la via. Il Capus entrò presto al *Figaro*, il che valse a dargli rapidamente una grande notorietà. Egli scriveva sul *Figaro* alcuni dialoghetti quotidiani, pieni di umorismo e d'ironia, perfetti, mirabili, ch'ebbero un gran successo e che forse indussero Alfred Capus a tentare il teatro. Non di meno il teatro venne ancora più tardi. Capus scrisse dapprima due romanzi *Faux départ* e *Qui perd gagne* uno dei quali, il secondo, ora passa per un capolavoro. Egli trascurò, dice un suo critico, di spendere venticinquemila lire per spese di *réclame* ed i suoi romanzi quindi rimasero quasi ignoti e quasi invenduti. Tuttavia lo scrittore non si scoraggiò. Come il Julien Bréard della

sua migliore commedia, egli attendeva la *veine*. In questa attesa pubblicò altri due libri di novelle *Années d'aventure* e *Monsieur veut rire*. La solita dimenticanza delle venticinquemila lire lasciò nell'ombra anche questi due libri. Ed ora che il Capus ha trionfato clamorosamente come autore drammatico, tutta la critica, in un coro concorde ed esagerato, per quanto concorde e stupido era il silenzio d'allora, proclama che i primi libri di Alfred Capus erano altrettanti capolavori. Il Capus intanto attendeva sempre la sua buona stella. La sua eminente situazione giornalistica al *Figaro* ed altrove gli consentiva di aspettare tranquillamente con un'amabile e graziosa filosofia sorridente. Poichè il romanzo non gli andava bene, il Capus volle tentare il teatro e scrisse dei piccoli atti che i direttori di teatro dopo molte insistenze s'indussero a presentare al pubblico che ne fu molto soddisfatto. Finalmente al Vaudeville, nel 1894 - considerate che ancora dieci anni non sono passati e quale rapida ascesa! - il Capus fece rappresentare la sua prima commedia importante, in tre atti, *Brignol et sa fille* che ebbe un successo dei più sinceri e dei più lusinghieri.

Io credo inutile dilungarmi a parlare dei suoi primi romanzi, di *Qui perd gagne*, un racconto deliziosissimamente ironico, di *Faux départ* e d'*Années d'aventure*. Egli manifestava in quei libri doni rarissimi di narratore. V'è nel romanziere che ha scritto quei libri qualche cosa di semplice, di spontaneo, di pacato che ricorda vivamente la tranquillitá e la lucidità di Alain Lesage, del Lesage di *Gil Blas* e del *Diavolo zoppo*. Taluni hanno ascritto adesso quei romanzi tra i migliori che sieno usciti in Francia durante gli ultimi venti anni. Pure fu necessario che il trionfo del Capus a teatro togliesse dalla polvere dei magazzini e dall'ingiustizia dell'oblìo quei libri fini, sottili, perspicaci, di una verità così semplice e così nuova, forse appunto così nuova perchè è così semplice.

In *Brignol et sa fille* dunque (per giungere così al vero

carattere letterario di Alfred Capus l'autore drammatico) in *Brignol et sa fille* il giovine scrittore diede una squisita commedia di costumi e, quasi, una commedia di caratteri. A Brignol infatti poco manca per salire dalla macchietta al tipo, dalla figurina al carattere. V'erano ancora in questa commedia manchevolezze di composizione e di tecnica, una certa lentezza monotona ed uno scioglimento troppo rapido ed impreparato ed anche troppo convenzionale. Brignol è un tipo mirabile di ladro simpatico, di truffatore innocente a furia d'incoscienza e di ottimismo. Brignol non ha coscienza perchè, se l'avesse, non avrebbe dove metterla. Egli è un uomo che non è mai rientrato in sè stesso. Egli ha gettato la polvere negli occhi a tutti, persino ai suoi. Non ha quindi nessuna norma morale nei suoi rapporti d'interesse con gli altri. Le sue indelicatezze non sono altro che espedienti di guerra, mezzi di strategia nella terribile lotta per il denaro. Egli si ficca in speculazioni finanziarie così disastrose che finirebbe in galera, non ostante la sua incoscienza ed il suo ottimismo commovente, se non giungesse in buon punto il matrimonio fortunato di sua figlia Cecilia a trarlo d'impaccio.

Non è facile farvi comprendere i pregi di questa prima commedia del Capus, ben inferiore del resto alla maggior parte di quelle che l'hanno seguita: sono pregi di particolari nel dialogo, nella pittura dei caratteri, nel taglio delle scene. Già si manifestava qui il genere di verità di Alfred Capus, chè vi sono varii modi di dire la verità. La caratteristica del Capus è l'indulgenza. Ritroviamo questo carattere d'indulgente verità nella commedia che il Capus fece seguire alla prima, *Rosine*, ancor meglio che in questo tipo di Brignol che ricorda molto spesso, ma pallidamente, il Mercadet di Balzac, l'Arnoux evocato da Flaubert nell'*Education sentimentale*, il Micavober incomparabilmente creato da Dickens nel *David Copperfield* e l'Eketal finto dall'Ibsen nell'*Anitra selvatica*. In Rosine il Capus ci prova la sua arte di inte-

ressarci alle più umili esistenze, più umilmente vissute. Nulla di voluto o di sentimentale in tutto questo, ma solo la rappresentazione tranquilla, lucida e vera di tutti i particolari necessarii. Egli è un realista, un realista semplice ed umano che non ama d'intralciare la corsa della sua penna con qualcuno degli ormai decrepiti *ismi* contemporanei. Dice il Lemaître: « Appunto perchè il Capus vede benissimo la realtà e perchè va quasi sempre spontaneamente verso una realtà media (la quale realtà non è certo brillante ma è in compenso infinita!) l'opera del Capus mi appare molto più largamente significativa di una quantità di *parisianneries* e di psicologie che ottengono molto successo. »

Rosine, per esempio, è la storia di una umile giovane donna che non riesce a guadagnarsi la vita. Orfana a diciott'anni e senza un soldo ha preso un amante, perchè ella lo amava, perchè la madre di costui si opponeva al matrimonio e poi perchè, dopo tutto, bisognava pure trovare il modo di tirare innanzi. Ma il suo amante, dopo qualche tempo, la lascia per sposare alla chetichella un'altra ragazza che ha un discreto gruzzolo per dote. Ecco dunque Rosina sola. Nella piccola città provinciale ella si trova a dover lottare nel medesimo tempo contro l'ipocrito disdegno delle donne e contro gli agguati dei loro mariti che la credevano una assai facile preda per le loro cupidigie insoddisfatte di don Giovanni provinciali. Ella non ha lavoro. Un ricco industriale, il signor Hélion, le offre di trarla dalla sua miseria. Hélion sembra a Rosina, e forse è, seriamente innamorato. Rosina comprende che se respinge Hélion sarà domani la miseria e la fame. Ella sta dunque per cedere e, ciò che è terribile ed angoscioso, si è che noi comprendiamo ch'ella ceda e la scusiamo. Ma in quel punto Giorgio Deselde sopravviene. Egli ama da molti anni Rosina. Egli è un giovane medico e si decide ad andare a tentar fortuna a Parigi. L'innamorato dice quindi a Rosina: « Poichè ci amiamo, venite con me:

o saremo infelici o pure sapremo trarci insieme d'impaccio. » Rosina allora, vinta, sola, stanca e smarrita, cade piangendo fra le braccia di Giorgio e gli mormora malinconicamente e dubbiosamente: « Proviamo! » Tale è la conclusione scettica e dolente cui giunge *Rosine* che tuttavia è una commedia che ha molti difetti di slegatura, d'incertezza, talvolta di prolissità. Ma i personaggi vivono di una vita vera, anche i minori. E l'avventura di Rosina è così umile e così vera e la conclusione della commedia è così malinconicamente umana, che l'autore senza averlo faticosamente cercato suscita in noi una profonda emozione.

Molto morale e di un ottimismo roseo e consolante è la commedia del Capus, *Petites folles* che seguì un anno dopo alla precedente su le scene delle *Nouveautés*. Le due *petites folles* non sono tali che per ispirito d'imitazione. Esse si fermano in tempo prima di giungere alla colpa e l'una torna a suo marito non appena si accorge che questi è geloso; e l'altra, avendo un convegno col suo *flirt* precisamente all'ora in cui suo marito deve battersi in duello, s'accorge che questi non gli è punto indifferente e lascia il suo conquistatore presso il quale si fa rimpiazzare dalla sua cameriera. In fondo le due *petites folles* occupano ben poco posto in questa leggera e graziosa commedia. Ma vi troverete invece due tipi di mariti, differentemente e squisitamente filosofi ed una storia di duello delineata con finezze preziose di disegno psicologico e animata da una onda di comicità irresistibile.

Le stesse qualità - osservazione acuta e sorridente dei caratteri, genialità briosa e deliziosa del dialogo, leggerezza di mano, grazia di filosofia amabile ed eleganza modernissima di quadretti e di macchiette del *boulevard* - le stesse qualità, dicevo, si trovarono nelle successive commedie di Capus: *Mariage bourgeois*, una commedia dall'andatura un po' lenta e stentata, *Les maris de Leontine*, una commedia di una gaiezza straordinaria, *La bourse ou la*

vie, una satira mordente ed in più momenti felice delle consuetudini dell'alta banca parigina e del mondo degli affari del *boulevard*. Ma di queste commedie, la seconda e la terza, furono rappresentate in Italia, ottenendovi però un debole successo. Il che si spiega e non torna a disdoro nè delle commedie nè del nostro pubblico. Esse sono troppo essenzialmente parigine perchè sieno da tutti gustate fra noi che abbiamo, in generale, altre consuetudini e vediamo le cose sotto un assai differente punto di vista. Io credo che queste commedie così *boulevardières* non possano piacere molto nemmeno nella provincia francese e forse nemmeno in tutti i teatri di Parigi, poichè a Parigi ogni teatro ha il suo genere preciso ed il suo pubblico che sa quale intingolo gli si offra su quelle scene. E se quel genere di *menu* non gli piace, non entra e non incappa in sorprese di sorta.

Ma eccoci alla *Veine*, al grande successo di Capus, alla commedia che da un giorno all'altro lo rese celebre. In Italia la commedia è troppo nota sotto il titolo di *Buona stella*, perchè metta conto di narrarne il soggetto. La commedia si basa su questo assioma: che per ogni uomo suona il quarto d'ora della sua fortuna, giunge il momento della *veine* in cui tutti gli uomini sembrano intenti ad aiutarvi, a favorirvi, ad appoggiarvi, a portarvi in su, a spianarvi la via. L'abilità ed il saper vivere consistono nell'esser destri ad afferrare per i suoi quasi invisibili fili quest' attimo fuggente della fortuna. Così fa Giuliano Bréard, un povero avvocato parigino, in compagnia della sua amante Carlotta Lanier, fioraia elegante e intelligente. Bréard coglie la *veine* e questa lo porta in su, molto in su ed alla fine della commedia noi sentiamo che Giuliano non ha ancora finito la sua facile e brillante ascesa.

Il successo della *Veine* continuò in quello della *Petite fonctionnaire*, una gaia e spigliata commedia ed in quello delle *Deux écoles* della *Châtelaine*. Le due scuole son quelle che possono seguire le mogli circa l'infedeltà del marito:

o quella del chiudere un occhio e del silenzioso perdono o quella della ribellione e, se occorra, della legge del taglione. Non saprei che cosa dire di più intorno a questa commedia, senza ripetermi ancora. Alfred Capus ha un genere suo, cui egli s'attiene fedelmente - e forse anche prudentemente. Per ogni sua commedia bisognerebbe dunque rimettere a lucido i medesimi elogi e far pompa dei medesimi aggettivi. È una fatica che mi posso risparmiare.

Il Capus non fa che applicare - da *Rosine* alla *Veine*, dal *Brignol* al *Mariage bourgeois*, da *Petites folles* alla *Châtelaine* la sua osservazione semplice ed umana - e tuttavia sempre un po' *fantaisiste* ad un mondo ristretto che sarà sempre lo stesso ma che è sempre vivo. Egli osserva e riproduce la gente del *boulevard*, tutti i borghesi mediocri che non hanno vecchi pregiudizii tradizionali, le fioraie, le stiratrici, i loro impiegati, le loro ragazze, le loro amiche. Le segue nella loro vita ed onora ed ammira la loro onestà senza virtù o la loro virtù senza onestà. Il *boulevard* è la sua patria morale ed intellettuale. Ei ne conosce tutti i tipi classici e sempre pittoreschi, apparentemente frivoli, ma la cui esistenza reale è sovente tragica, di una tragicità nascosta sotto la bonomia scettica ed indifferente. Conosce anche bene gli uomini d'affari che, date le circostanze, non sempre riescono ad essere onesti. Ma Capus li considera con molta indulgenza poichè è convinto che non vi sia una gran differenza tra un uomo onesto e un piccolo farabutto. E con questo sostrato di bonaria ed indulgente filosofia Alfred Capus ci offre ogni anno quelle sue graziose, delicate e fini commedie quali *Rosine* e la *Veine*, ispirate ad una meschina avventura di vita borghese, ma così commoventi nella loro semplicità spontanea, così commoventi nella loro serena malinconia nascosta da un sorriso, così intimamente impregnate di un sentimentalismo seducente di *pince-sans-rire* che fece dire ad un critico geniale, l'Ernest-Charles, essere il Capus « un cronista pieno di cuore ».

III.

Per concludere il Capus non ha la profondità pensosa di un François de Curel, la penetrazione analitica di un Georges de Porto-Riche, la grazia malinconica e soave di un Maurice Donnay, la drammaticità scheletrica di un Paul Hervieu. Ma egli sparse nelle sue commedie numerose un ingegno vario ed amabile che al Lemaitre suggerì il ricordo di Lesage e dall'Ernest-Charles, quello di un Paul de Kock più castigato e un po' meno allegro. L'ingegno squisito del Capus non può non piacere, avendo in sè tutti i più rari requisiti della seduzione. Gli spiriti profondi potranno forse considerarlo con indifferenza; non così tutti gli altri, che sono i più. Capus avrà sempre degli amici affettuosi e degli ammiratori fedeli della sua opera seducente. Altri scrittori, ha detto del Capus un valoroso critico che ho già citato, altri scrittori hanno più del Capus arricchito la letteratura francese e, meglio di lui, hanno saputo penetrare i piccoli misteri dell'anima umana o analizzare le raffinatezze della nostra civiltà. Alfred Capus invece senza boriose presunzioni coltiva il suo giardino, dove non crescono fiori rari e preziosi, fiori di serra o d'artificio, un giardino che è tanto amabile, tanto seducente, tanto squisito e primaverile, nella sua geniale semplicità e nella sua deliziosa freschezza un giardino di Lenôtre.

PAUL E VICTOR MARGUERITTE

Coloro i quali seguono la vita letteraria di questi ultimi anni conosceranno almeno qualcuno dei venti e più volumi che Paul Margueritte ha firmato. In questi libri Paul Margueritte ha per pregi principali una delicatezza senza confronti — che non è però esilità o gracilità malaticcia — ed un raro dono di comunicativa intensa dell'emozione. Da qualche anno egli si è unito in una feconda collaborazione letteraria con suo fratello Vittorio, collaborazione dalla quale già avemmo, oltre molte delicate ed interessanti novelle, un delizioso volume di impressioni d'infanzia, *Poum*, un vivace ed elegante romanzo, *Le carnaval de Nice*, un altro dov'è gustosamente evocata la vita degli alpini, *Le poste de neiges*, un romanzo in pro' dell'emancipazione femminile, *Femmes nouvelles* e finalmente la magnifica epopea del *Désastre*, un libro che ha potuto strenuamente rivaleggiare con la *Dèbacle* di Zola e *Les tronçons du glaive*, nei quali i Margueritte si proposero di ritrarre la guerra con intera verità e con tutta sincerità per ispirarne ai lettori l'orrore profondo. Ricordando ora queste opere, nell'esordio di questo saggio, io non posso pensare senza una viva simpatia alla collaborazione di questi due fratelli, che vivono tutti compresi nella nobiltà del lavoro, convinti delle alte responsabilità dello scrittore e quindi pronti a mettere la loro penna non ingloriosa ed il loro ingegno mirabile al

servizio disinteressato d'ogni bella iniziativa, d'ogni possibilità che loro si presenti di lenire un dolore umano. Ed in questo austero lavoro, Paul, quel Paul Margueritte che carezzò tante tristezze delle nostre anime, che fu nelle ore di malinconie e di dolore un così dolce e tenero amico, un così tepido e affettuoso conforto, porta la dolcezza del suo cuore, la bontà della sua anima di poeta, la delicatezza e la grazia del suo grande ingegno; e Victor porta invece la vita, l'ardore, l'esuberanza della sua giovinezza, il rigoglio delle sue idee. E mentre l'uno dei due fratelli ci dà tutta la soave ed autunnale fioritura della sua triste anima pensosa, l'altro ci riscalda e ci infiamma con tutto il calore del suo cervello meditativo.

I

Paul Margueritte ha incominciata la sua vita di scrittore, quando il naturalismo imperava sovrano e nel folto drappello dei discepoli zoliani s'ascrisse anche il nostro Margueritte con quei suoi primi libri che s'intitolano, *Tous quatre*, *La confession posthume*, *Maison ouverte*. Era allora fatale che tutti gli scrittori della nuova generazione letteraria fossero irregimentati nella trionfante scuola naturalista. Ma il Margueritte non seppe, nè potè rimanervi: egli aveva un ingegno troppo delicato per non urtarsi a tutte le asprezze del metodo zoliano ed aveva un gusto troppo educato e sicuro per non ribellarsi a quella rapida corsa della scuola verso l'immondizia e la sconcezza. Tuttavia quel suo breve periodo di naturalista, anzi che nuocergli, seppe riuscirgli di grande giovamento. Lasciando quella scuola, il Margueritte, con una cernita saggia ed oculata, seppe scegliere tra i molti e varii principii che vi si insegnavano e riuscì così a conservare quelli che gli sembrarono ed erano i migliori e di

cui si valsero poi tutti gli scrittori che, usciti dalle strettoie soffocanti del naturalismo, seppero trovare una nuova via e una luce ideale.

L'uscita del Margueritte dalla scuola naturalista fu clamorosa ed avvenne all'apparire di un nuovo romanzo di Zola, *La Terre*. In compagnia di Paul Bonnetain, di J. H. Rosny, di Lucien Descaves e di Gustave Guiches, Paul Margueritte firmò il famoso « Manifesto dei Cinque » col quale i discepoli ribelli fecero provare allo Zola, secondo l'espressione di Anatole France, lo stesso trattamento che ebbe il patriarca Noè. Infatti quei cinque suoi figli spirituali commisero contro di lui, mentre dormiva, il peccato di Cam. Essi burlarono pubblicamente l'oscena nudità del loro padre. In quel manifesto letterario i Cinque condannavano l'osservazione superficiale, i *trucs* ormai vecchi e troppo noti, la narrazione sciatta, volgare, senza nulla di caratteristico e sopra tutto l'elemento sconcio esacerbato ancora, sino a giungere a sudicerie incredibilmente basse. « *Le Maître* — essi esclamavano — *ést descendu au-fond de l'immondice.* » Così essi rompevano con la loro scuola, facendo voti che il giudizio del pubblico s'accanisse contro l'ultimo prodotto del naturalismo, ch'era allora *La Terre*, « affinchè non si sparpagliasse poi in scariche di pallini di piombo contro i libri sinceri dell'indomani! »

Di quei cinque scrittori non tutti rispettarono la promessa di intera sincerità avvenire ch'era in quell'ultima frase del manifesto, che ho citata or ora. Ma Paul Margueritte tenne risolutamente parola. E nel 1887 scrisse il suo primo romanzo della nuova maniera, *Pascal Géfosse*. « *Le fameux art naturaliste*, proclamava il protagonista in una delle prime pagine, *est une forme de decadence vulgaire et basse* ». E scòrrendo le pagine del romanzo, il lettore poteva notare che il Margueritte aveva trovato realmente la sua via, a differenza di alcuni dei suoi colleghi - Bonnetain e Suiches, per esempio - che, dopo

aver firmato il manifesto sovversivo, rimasero più naturalisti di prima.

Trovata la sua via, il Margueritte vi perseverò, seppe procedervi con un passo più spedito e con una visione più chiara e sicura della sua mèta. *Jours d'épreuve*, il romanzo che seguì *Pascal Géfosse*, è un bel libro e nello stesso tempo — quel che più importa per significare la evoluzione morale del suo autore — è un libro buono. È un libro sano ed è profondamente vero; è anche molto triste, ma di una tristezza che fortifica, che nobilita e che insegna. Esso può dirsi fatto con nulla: in due parole, è la storia minuta, particolareggiata, completa, di un *ménage* povero. È un libro tutto pervaso d'umanità e di pietà. Il racconto paziente, triste e minuzioso si solleva alle ultime pagine con un vigoroso slancio d'energia e con un accento di forte e consapevole speranza. Il Margueritte dà già prova in questo romanzo di una scienza della vita molto avanzata e dimostra una comprensione indulgente e serena del nostro destino. Non si può, inoltre, non essere sorpresi — e compiaciuti, quel che più importa — del colore di verità diffuso in tutte le pagine. Una particolarità di questo libro è l'emozione forte e duratura raggiunta in varii punti con semplici serie di osservazioni e di note brevi, precise, forse anche un po' troppo secche, come usava Flaubert. Questo libro fu perfettamente definito dal Lemaître quando lo disse scritto nel tempo stesso nella maniera dell'*Education sentimentale* e *dans l'esprit du plus « cordial » roman anglais.* Con piccole frasi esatte, scarne e magari troppo fredde, se voi le isolate, il Margueritte ci comunica la sua emozione e infiltra nel nostro cuore un tenero desiderio di lacrime. Ciò è molto bello e molto originale e dipende dal fatto che lo scrittore ha profondamente sentito le cose — (cito nuovamente l'autore dei *Contemporains*) — prima di accingersi a tradurcele in netti, rapidi e corti paragrafi.

Quasi tutti gli stessi pregi voi troverete negli *Amants*,

il romanzo che segue in ordine cronologico il precedente. Come ve lo dice il titolo è una storia d'amore, storia semplice, umana, sinceramente sentita e sinceramente resa. Manca forse qui l'elemento di quell'idea definitiva cui gli altri libri assurgeveno nobilmente negli ultimi capitoli. Ma vi sono in compenso alcune descrizioni dell'Algeria fatte con mirabile sobrietà di colore, compiute da un pittore che sa anche essere il poeta di tutte le squisitezze, il ricercatore di tutte le armonie. E queste grazie pittoriche concordano con le molte altre di questo romanzo così delicato e così sottile e penetrante.

In questo punto c'incontriamo in un libro ch'è finora rimasto il capolavoro di Paul Margueritte e cui egli potrà difficilmente dare un rivale, tanta è la profondità e la bellezza di quelle pagine indimenticabili. Parlo del *La force des choses*. Mi pare di aver detto più sopra che il nostro scrittore ha il culto severo dell'osservazione esatta. Nulla di romanzesco nelle sue pagine. Nulla che vi appaia abilmente congegnato dal narratore. È la vita stessa nei libri del Margueritte. E se mai la vecchia formula fuori moda dei « brani di vita » può esser vera, è questo il caso. Pochi romanzi son più lontani da quel così detto *roman romanesque* di cui Georges Sand ci dette i più mirabili saggi e che Marcel Prévost, nella bancarotta del naturalismo e nella protesa agonia della scuola psicologica, ha tante volte difeso ed esaltato come modello ai romanzieri dell'avvenire. Il Margueritte, poichè è profondamente sincero, si tiene quanto più gli è possibile vicino alla realtà della vita. Egli è colpito da quanto nel corso della nostra esistenza gli appare incompleto e mediocre. Sono queste deficienze e queste mediocrità ch'egli ci scopre nei suoi romanzi, quelle che formano a questi un sostrato di filosofia, scettica sì, ma senza amarezza. Voi troverete in questi libri — e alludo sopra tutti alla *Force des choses* — la tristezza delle nostre aspirazioni contrariate, la rinunzia dolorosa dei nostri desiderii ingannati

e delusi. Ricercando le origini di quella tinta di malinconia diffusa su tutta l'opera del Margueritte, un critico acuto, il Doumic, ebbe già a notare quanto il romanziere eccella nel tradurre i perpetui malintesi di cui noi siamo, nel corso della vita, più le vittime che gli autori. Così che si può dire che l'opera letteraria di Paul Margueritte non rappresenta, nel suo insieme, che la storia di tutte le nostre rinunzie ad un ideale inaccessibile.

II.

Ed eccoci giunti alla *Force des choses*, un romanzo che lo stesso Jules Lemaître, critico ironico e insoddisfatto quant'altri mai, ebbe a chiamare: *un quasi chef d'oeuvre.* Io non so dire l'emozione profonda che si sprigiona dalle trecento pagine di questo romanzo: certamente la lettura di esso genera in noi una commozione sincera e non è raro, volgendo la pagina, di dover rasciugare una lacrima all'orlo del ciglio. E notate: questa commozione non è generata dai fatti per sè stessi o dall'accento melodrammatico della narrazione. Al contrario, il Margueritte è semplice, piano, quasi dimesso, ed i casi ch'egli racconta non hanno in fondo nulla di straordinario: sono le piccole vicissitudini quotidiane dell'esistenza umana. Ma è appunto questa semplicità, è appunto questa umanità del libro che c'impressiona e ci commuove. Sembra a noi di non essere soggiogati dalla finzione di un romanziere, ma di essere ancora nella vita, spettatori, magari anche attori in quel piccolo e semplice dramma di anime.

La prima parte di questa *Force des choses* ha per epigrafe un motto di Alexis Tolstoï: « *Nous ne sommes maîtres ni de notre vie ni de notre mort* ». Noi vediamo infatti la morte piombare tragicamente in una piccola famiglia felice. Pierre Jorieu è un ex-ufficiale, che ha la-

sciato l' esercito per convivere con una donna che ama, una donna onesta e superiore, ridotta ad essere istitutrice nelle case signorili dalle dolorose vicende della sua famiglia. Da questo amore di Pierre Jorieu con Clara è nato un figlio: il piccolo Yvon. Il generale, padre di Jorieu, nemmeno in seguito a questa nascita ha voluto consentire il matrimonio di suo figlio con Clara. D'altra parte Pietro non ha osato ribellarsi all' autorità paterna. Ha continuato a vivere con l'amata e col bimbo in una quiete serena, attendendo ore migliori per affermare legalmente la sua famigliuola. Il suo ingegno gli ha aperto la strada dei grandi giornali e delle maggiori riviste, ov'egli scrive con molto successo, occupandosi sopra tutto di cose militari. In questa pura serenità di vita piomba rapace l'artiglio nero della Morte. Clara muore. Alle prime pagine del libro troviamo Enrico Jorieu, cugino di Pietro, che si reca dal padre di questi per invocare il consenso a che il matrimonio sia fatto almeno in *articulo mortis*. Ma è troppo tardi. Clara muore senza avere avuta questa ultima gioja. E tutto il resto di questa prima parte del romanzo non è nulla: è il funerale di Clara, la solitudine della nuova vita, la prima volta che Pietro vedovo si ritrova al crepuscolo nel suo gabinetto da lavoro senza la dolce presenza dell'amata, la prima sera che il piccolo Yvon non vede la madre e a chi gli dice ch'è partita domanda quando ritornerà e se si ricorderà di portargli una carrozzetta tirata dalle capre! E sono infine i primi giorni di lutto, gli scoramenti profondi, le miserie della vita materiale, i primi contatti con l'avvenire.... Ed è tutto questo appunto che ai lettori superficiali sembrerà misera cosa. Ed è tutto questo invece che è assolutamente mirabile. Non si può scrivere, più di quanto Margueritte faccia in queste pagine, scrivere col sangue del proprio cuore.

All'ultima pagina della prima parte Pietro Jorieu esclama: *Ah, ma vie est finie!* La seconda parte invece ci dimostrerà che, come diceva Gustavo Flaubert, *le temps*

passe, l'eau coule et le cœur oublie. Pietro Jorieu, infatti, ricomincia a poco a poco a riattaccarsi alla vita, vi trova ancora qualche sapore, vi trova ancora qualche ragione di sperare. Più tardi, dopo mesi di angoscia, quando ei si ritrova a dimenticar talvolta Clara presso la buona Susanna Delbeau o presso la dolorosa e squisita Madame de Reynis, non può constatare senza lacrime questi fatali *recommencements* che costituiscono la vita. Un filosofo disse: *la vie est une grande recommenseuse.* È una dura e triste verità, questa! Ma è bene che sia così ed è necessario: altrimenti quante vite spezzate nel loro primo fiorire dall'urto della fatalità, quante anime feconde travolte dal torrente del dolore umano! Pietro giunge a concludere che bisogna rassegnarsi e mettersi al lavoro. E poichè la primavera è alle porte ed i lillà sono in fiore, Jorieu sente il bisogno di non soffrire più e di ritornare felice.

Cependant le soleil se lêve! Il grido trionfante di Victor Hugo riempie il cuore di Jorieu, quando, riattaccato alla vita da Susanna, subisce poi il fascino di Madame de Reynis e la vede come unica possibile compagna della sua vita ricominciata. Jorieu sente che Yvon ha bisogno di una seconda madre, sente di non poterlo affidare a mani di domestici sovente malfidi. La solitudine della sua casa gli fa paura. Madame de Reynis risveglia dì per dì il cuore di lui, dì per dì lo conquista intieramente. E quando Yvon è in pericolo di vita ed egli si trova solo, smarrito, ad assistere il suo piccino, il vuoto della sua vita gli fa orrore. Durante la malattia del piccino, Madame de Reynis assiste il biondo infermo. E poichè è legge umana, come dice Chateaubriand nel *Publius Syrus*: « *qu'il aime demain, celui qui n'a point aimé et qu'il aime ancore demain, celui qui a aimé* » Jorieu s'innamora della sua amica. E più tardi, nella villeggiatura a Fontainebleau, dove Yvon riprende colore alle sue gote magroline di convalescente, Jorieu e Madame de Reynis sentono che se la Morte è

dovunque e sempre presente, v'è anche trionfale e vittoriosa la Vita, ch'essi vedono intorno a loro, nello splendore delle cose, nella generosa linfa delle loro giovinezze. Essi si sposeranno, e poichè Madame de Reynis sente fremere nel suo cuore il sentimento materno, ella diverrà, oltre che la consolatrice e il sostegno di Pietro, la mamma del piccolo Yvon!

Ecco in breve il soggetto di questo squisito e profondo romanzo. Ho omesso tutto quello che nella *Force des choses* v'ha di accessorio: la severità dei genitori di Jorieu, tre piccole amiche di costui, la geniale figura di Enrico, suo cugino. Ho voluto solamente rilevare l'idea fondamentale, quest'idea della vita che ricomincia, per affermarne tutta l'amarezza e nel tempo stesso tutta la logica verità. Nella *Force des choses*, ripeto - e ripeto col Lemaître, col France e con altri illustri, - Paul Margueritte ha dato alla letteratura francese un capolavoro, un libro sano e buono, l'opera di un poeta profondo e di un uomo supremamente delicato. Le figure di Pierre Jorieu, di Enrico, di Madame de Reynis, di Susanna sono prese, vive, dalla realtà della vita. Chi ha scritto le pagine del funerale di Clara, della visita al cimitero, della malattia di Yvon, della convalescenza del bimbo ha raggiunto le più nobili vette dell'arte. E la commozione che, come ho detto si sprigiona prepotente da tutte le pagine, è come in *Jours d'épreuve* ottenuta mediante piccole frasi brevi, mediante osservazioni quasi insignificanti.

Dopo il grande successo della *Force des choses*, Paul Margueritte pubblicò due nuovi romanzi, *Sur le retour* et *Ma grande*. Più manifesta era in questi due libri l'intenzione del Margueritte di trasportare nel romanzo francese la semplicità dimessa, la famigliarità sincera di certi romanzi inglesi. *Sur le retour* è la storia di un generale ch'è già su l'altro versante della vita, quando s'innamora di una giovinetta. Sono in villeggiatura e la giovinetta s'innamora a sua volta di un giovinotto ch'è anche lì con loro.

Il vecchio generale è ingenuamente e bonariamente geloso finchè il suo amore diviene veramente febbre di passione. Allora egli fugge, va lontano. I suoi capelli bianchi gl'impongono il pudore del suo amore e della sua sofferenza. *Ma grande*, invece, è la storia minuziosa della vita di un *ménage* d'innamorati, amareggiata da una terza presenza. Il marito ha una sorella maggiore ch'ebbe sempre su lui un potere dispotico. Questa sorella bizzarra, ma in fondo assai buona, è gelosa della moglie di lui, la considera come un'intrusa. È un astio continuo, una lotta di tutte le ore, di tutti i minuti. Il *ménage* felice minaccia lo sfacelo per queste continue liti, per questi dissidii ininterrotti. Un giorno, il marito entra in casa sul bel mezzo di una fiera disputa, in cui sua sorella insulta atrocemente sua moglie. Egli prende tosto le difese di quest'ultima. A veder questo, la gelosia della sorella giunge al parossismo. Ella gira tutta la notte per la città come folle. La mattina appresso rientra in casa, umile, pentita; ma ella ha preso freddo nella notte di vagabondaggio e si ammala gravemente. Ella muore, dolcemente, nel perdono, raccomandando alla cognata di amare suo fratello ed esaltando la bontà dell'amore, proprio lei che non l'ha mai conosciuto!

Questi due romanzi sono due merletti letterarii. È impossibile essere più sottili, più eleganti, più delicati di quanto è in queste pagine il Margueritte. Gli stati d'animo, le esitazioni, i dubbii, le inquietudini hanno nel romanziere un interprete profondo ed eloquente. Tutte le delicatezze sono sotto le mani del romanziere; egli ha il segreto seducente degli episodii più gentili e più fini. È come s'egli scrivesse i suoi libri su delle foglie di rosa.... Talvolta, pur restando nella vita vera, pare che le pagine del romanzo sieno delle poesie in prosa.... E questo è incantevole, immensamente difficile, e inimitabile!

Intanto Paul Margueritte pubblicava quasi ogni anno un volume delle sue novelle che per lo più rispecchiano

sempre un interessante caso di coscienza, o racchiudono una tenera e delicata sfumatura di sentimento. Pubblicava in oltre un volume di ricordi *Mon pére*, intorno alla vita e alla morte nella guerra del '70 di suo padre, l'eroico generale Margueritte. Un altro volume arricchiva infine l'opera di Paul Margueritte, le *Jardin du passé:* volume di piccoli e aurei poemetti in prosa, ricordi d'infanzia e di giovinezza, paesaggi intraveduti appena, speranze e delusioni, gioie e tristezze della vita dello scrittore, cenere e rose! Libro sincero e personale, dove l'anima del poeta sa dire tutte le sue più buone e più affettuose parole per la vita e per i suoi più dolorosi fratelli umani.

III.

Nel *La tourmente* ci è rappresentato lo sforzo di due esseri, che non per viltà ma per amore, tentano invano di elevarsi al di sopra delle condizioni dell'umanità mediocre. Questo romanzo è, dopo la *Force des choses*, l'opera maggiore di Paul Margueritte. La profondità dell'analisi è tale che ogni sentimento più recondito, ogni sensazione che un uomo talvolta non disvela nemmeno a sè stesso, vi son fissati con una semplicità nuda di formula o di aforisma. Non è quì il luogo per indicare questa o quella scena, questo o quel capitolo. Certamente però io voglio affermare che chi ha scritto le pagine della confessione di Teresa e della conseguente tragedia nell'anima di Halluys ha scritto pagine di suprema bellezza letteraria, pagine non destinate a perire, poichè il fremito di due anime profondamente umane vi è possentemente raccolto con un perfetto e squisito ed austero magistero d'arte. E tutta *La tourmente* è scritta con questa bellissima intenzione di alta dignità letteraria. Il bel libro vi dà idea di qualche cosa di compatto e di forte, animato da un gran soffio di morale,

consacrato ad esaminare uno dei più tristi problemi studiati dagli analisti dell' anima moderna: la teoria del perdono.

Mi è stato detto da qualcuno che il libro preferito dal Margueritte fra tutti i suoi - e me lo confermò egli stesso in un suo recente ed indimenticabile soggiorno a Roma - sia quello che seguì *La tourmente* e che s' intitola *L'essor*. Se così fosse realmente, ciò dimostrerebbe che gli autori sono sempre i peggiori giudici delle loro opere. Non che *L'essor* sia romanzo non degno del Margueritte o anche inferiore agli altri suoi. Anche in esso sono pagine squisite ed osservazioni preziose. Ma le qualità di Paul Margueritte, esagerate in questo ultimo libro, divengon quasi difetti. La grazia delicata abituale al chiaro scrittore s'affina talmente che divien quasi *miévrerie*. La semplicità divien troppo dimessa, la minuzia nel particolare diviene insistenza superflua. Tuttavia *L'essor* ha un tema eccellente: sono i primi passi mossi nella vita da un giovane ch'è poco più che un adolescente. Egli spezza il cuore di una giovinetta, diviene l'amante della madre del suo migliore amico. Commette l'una dopo l'altra varie infamie sentimentali e varie turpitudini morali. Quantunque egli avesse le ali per volare in alto, il suo *Essor* è stato breve ed egli è ricaduto nel fango della via. Nell'*Essor* sono inoltre figure deliziosamente cesellate, teneri pastelli e delicate miniature. Il libro però non ha nel suo complesso l'emozione suprema della *Force des choses*, nè l'angosciosa umile verità di *Jours d'épreuve*, nè l'alta eloquenza di dolore umano ch' è nel *La tourmente!*

È dopo questo libro che Paul Margueritte divenne collaboratore di suo fratello minore, Vittorio, ufficiale negli *spahis*, dimissionario per darsi alla letteratura. A questa collaborazione appartengono varii romanzi quali *Le carneval de Nice, Le poste des neiges, L'eau souterraine, Femmes nouvelles*, la storia di un bimbo, *Poum* e i tre volumi finora pubblicati della tetralogia patriottica *Une époque*.

Le carnaval de Nice et *Le poste des neiges* son due amabili e interessanti piccoli romanzi: specialmente il primo è pieno di un brio indiavolato e un bizzarro giovane *ménage* parigino v' è studiato in una guisa davvero incantevole. *Poum* è un gioiello. È la storia delle prime impressioni di questo bimbo, le sue prime attività, le sue prime gioie, i suoi primi dolori. È scritto con mirabile vivacità, con un ironia sottile e con una cert'aria seria nel ridir le buffonerie di Poum ch'è uno stupendo effetto di sano umorismo. È uno dei primi libri che io farò leggere a mio figlio, perchè credo che i bimbi vi si debbon divertire, quanto mi son divertito io leggendo le molte bizzarre avventure del piccolo *Poum*.

L'aspro problema del femminismo essendosi sempre più imposto alla considerazione dei sociologi, dei filosofi e dei poeti, i Margueritte vollero anch'essi consacrare il loro ingegno a questa causa di umanità, per difendere con fervore le donne oppresse, per farne donne nuove in una società nuova. I due cari scrittori si dedicarono infatti con *Femmes nouvelles* a questa causa della sofferenza umana e le loro anime generose si diedero con entusiasmo a cercare i modi di lenirla. E questo fecero in un romanzo che non è certo il loro migliore come merito narrativo — è un po' lento, un po' insistente ed un po' troppo evidentemente adattato per svilupparvi una tesi e farne scaturire continui commenti, — ma che va segnato fra i libri, e son pochi, che si posson dire non scritti invano, poichè con essi una grave necessità sociale ha fatto un passo innanzi, verso la mèta. Quale più puro orgoglio per degli scrittori ?

IV.

« *Ah, que nous voilà loin de la vaine litterature!* » esclama un critico francese, il Lami, a proposito della nuova opera letteraria dei fratelli Margueritte. Ciò che

ha sempre caratterizzato questi scrittori è il fatto che essi sono stati, fra tanti letterati, semplicemente degli uomini. Ossia, essi considerano le cose della vita non dall'alta torre dell'arte, vertice freddo del puro pensiero, ma da vicino, dal basso, mescolati fra noi, in mezzo ai nostri dolori, da esseri quasi uguali agli altri esseri, tranne che per la loro superiorità nel riconoscere e nel sentire i sentimenti altrui. È un merito raro e prezioso, in verità, per chi non ignora quanto, per mille ragioni, la vita letteraria tenda a renderci differenti, a isolarci, a dare alle nostre imaginazioni ed alle nostre sensibilità un aspetto particolare, così che noi non siamo più i simili dei nostri simili. L'impressione che lasciano i libri dei Margueritte è immensamente squisita e profonda. Tra i romanzieri d'oggi essi sono certamente, se non i più impressionanti, almeno i più cari e i più intimi, dando a questa parola tutto il suo significato, ch'è ricchissimo. La loro parola non sembra caduta dall'alto d'una scena: essa è presso di voi, anzi in voi. La loro voce è nobile, discreta, penetrante. I loro libri non sono dei libri, ma veri e propri amici. Perchè?

Perchè? Non dipenderà forse, e anzi tutto, dall'essere quei loro libri così poco libri in un tempo in cui tutti sono voluti e *livresques?* O non sarà forse perchè questi autori sono quanto più è possibile emancipati da quelle singolarità psicologiche e verbali conseguenti ad un tempo in cui un'arte troppo vecchia fa sì che tutti gli autori sieno troppo eccezionali? Con questi fini scrittori noi ci sentiamo deliziosamente sicuri... Essi si tengon lontani da quel puro lirismo che ci mette in diffidenza e dalla pura intellettualità che ci tiene a distanza e ci gela. Essi sentono comprendendo e comprendono sentendo. Con un accento di benevolenza — che non è la benevolenza comune, ingenua, pur sempre commovente ma oramai fuori del suo tempo, che è originata dall'illusione, ma bensì la benevolenza profonda che proviene dalla lucidità e dalla conoscenza delle nostre comuni miserie, — con un tale accento

di benevolenza, essi hanno l'attitudine, divenuta oggi così rara, per rappresentare i sentimenti nobili e l'arte di mostrare tutto, quello ahimè, che di piccole preoccupazioni, di piccoli egoismi, di piccole fenditure, di piccoli aborti, di piccolezze infine, si unisce fatalmente alle più grandi passioni e alle esistenze più generose. E tutto questo è fatto non con la tragica crudeltà dell'uomo amaro che vuol vendicarsi della vita, non con la gioia cattiva dell'uomo vile che vuole insudiciarla, non con l'ironia superiore più o meno dissimulata di cui Flaubert è responsabile, ma bensì con una dolce tristezza di commiserazione, quasi con un gemito segreto. Ed è per questo che noi non serbiamo loro rancore. Noi permettiamo, è vero, che si tocchino le nostre piaghe, ma purchè lo si faccia con dolcezza.

« *Ils étaient éminemment des hommes*, esclama il Lami a proposito dei tre romanzi finora comparsi della tetralogia, *des hommes humains, c'est vrai, plus encore que virils. Voici qu'ils ont voulu conquérir leur virilité et qu'ils l'ont su faire, non point en abdiquant, mais en étendant leur humanité profonde* ».

È inutile che mi dilunghi a proposito del *Désastre*, dei *Tronçons du glaive* e di *Braves gens*. Il primo è un quadro terribile della guerra del '70: v'è la guerra con tutti i suoi orrori e tutte le sue bellezze. Scritto con impeto di poeti e con esattezza di storici, *Le Désastre* è la vera epopea della Francia sconfitta ma vittoriosa. *Le Tronçons du glaive* è invece un quadro della difesa nazionale (1870-71). Il libro è dedicato dai Margueritte: « A nostra madre e a tutte quelle madri che l'anno terribile fece piangere ». I romanzieri han voluto tracciare di quel periodo un quadro doloroso e sincero. E questo quadro diviene così qualche cosa di più che un libro, diviene un atto di coraggio, la verità intera su la tragedia della difesa e della disfatta!

Riassumendo, Paul Margueritte, uscito dai primi vincoli del naturalismo, consacrò le forze di un'intelligenza

investigatrice e profonda come un *bistouri* alla pittura della vita sentimentale. Di questa non vide le bizzarrie eccezionali, le smorfie grottesche e le attitudini faticose. Egli osservò la vita nelle sfumature del suo svolgersi quotidiano. Fu l'evocatore sobrio e dolce dei sentimenti mediocri e delle anime medie. La sua opera fu opera di bontà assoluta e chiaroveggente. Dirò col Lami che un romanzo come *Ma grande,* per esempio, altro capolavoro semplice e profondo, è destinato a durare come opera di bellezza assai più a lungo di tanti libri sfarzosi di colorito e di originalità faticosamente elaborata. Passati gli anni, poichè gli spiriti migliori si tendono oramai verso le mille preoccupazioni sociali del presente e dell'avvenire, Paul Margueritte allargò il campo delle sue osservazioni, unendosi al fratello Vittorio, cervello irrequieto e tumultuante di idee. Uniti, essi han consacrato la loro penna alla patria e alla società, dipingendo dell'una e dell'altra le tristezze presenti per sollecitarne le rivincite prossime e gloriose.

Qualcuno potrà forse rimpiangere Paul Margueritte della *Force des choses* o il Margueritte che sul palcoscenico di un teatrino parigino rappresentava con terribile efficacia una sua pantomima drammatica, *Pierrot assassin de sa femme.* A questo qualcuno io direi volentieri, alla fine di questo mio saggio, che noi abbiamo torto di rimpiangere. Nuovi orizzonti sono stati aperti all'arte. Il nostro piacere di esteti, di sentimentali o di poeti deve scomparire innanzi agli interessi dell'umanità. Per uno scrittore è indubbiamente miglior gloria alleviare la sofferenza di un sol misero, che d'esser la gioia di mille esteti e di mille poeti!

PAUL BOURGET

UN ROMANZO MONDANO: *Idylle tragique*

I.

Paolo Bourget in quella prefazione di *la Terre promisse*, che è una specie di programma letterario, dice che di avere adottato anche una volta, per trattare il problema del diritto del fanciullo, quella forma di romanzo antichissima nella tradizione francese, che i nostri padri chiamavano il romanzo d'analisi con un termine semplice, chiaro, esatto, al quale i contemporanei hanno sostituita la molto pedantesca ed equivoca denominazione di *psicologico*. E non ostante sembri così ripudiare tale aggettivo, il Bourget rimane sempre il romanziere psicologo per eccellenza, perocchè una delle maggiori caratteristiche del suo ingegno è l'analisi acuta, minuta e profonda dei fenomeni della vita interiore di alcuni, non di tutti, falsi uomini moderni.

La psicologia classica si riassume utta in questo unico scopo: mostrare la lotta delle facoltà poste nettamente l'una contro l'altra; il conflitto della ragione con la sensibilità, dell'idea del dovere col fuoco della passione. Di questa lotta, come fu detto, il personaggio in cui essa ferveva non ignorava alcuna fase, e anche conosceva ad ogni istante assai precisamente gli elementi del suo essere morale: gli eroi e

le eroine delle nostre tragedie, al colmo della passione, si dominano ancora, si esaminano e si giudicano. Nei personaggi del Balzac una facoltà ingrandita, sino ad assumere proporzioni di mostruosità, assorbe tutte le altre e s'impone come regina. I romanzieri naturalisti, dice il Doumic, per un processo ardito o ingenuo di semplificazione, riducono l'uomo a subire soltanto i confusi impulsi dell'istinto e gli sproni della materia bruta. E sotto queste forme differenti si cela una ugual credenza: la credenza all'unità dell'*io*. Ora invece tutta la dottrina psicologica di Paolo Bourget è basata su la convenzione nettamente opposta della « molteplicità » dell'*io*. E una psicologia basata su questo principio è meravigliosamente adatta all'analisi dell'amore, poichè questo infatti è non solo il più complesso dei sentimenti umani, ma anche l'unico al quale noi ci abbandoniamo interamente.

E per il rimprovero mosso a Paolo Bourget, come alla maggior parte dei romanzieri dell'oggi, il rimprovero di limitare l'arte loro all'analisi o alla descrizione dell'amore, è semplicemente un'appunto irragionevole e vano. Domandano: « Non si trovano forse altri sentimenti nei cuori, e non altri avvenimenti nella vita? E il posto che l'amore occupa nel cuore di un uomo non è minimo in rapporto a quello occupatovi da altri sentimenti più virili e fecondi?... Tutto ciò è vero. L'amore nell'esistenza di un uomo occupa solamente un' ora, ma... quest'ora è decisiva del futuro: da un amore anche può dipendere che la nostra vita morale e intellettuale e anche fisica sia per sempre mutata. Così anche in quest'ultimo romanzo la dottrina di Paolo Bourget si esplica intorno ad un problema d'amore e di amicizia.

L'idillio tragico si annoda fra i giocatori cosmopoliti di *trente et quarante* a Monte Carlo, si sviluppa sotto i palmizî di un primario albergo a Cannes, si fissa in una villa tutta candida in faccia al mare turchino, si trascina lungo tutta la costa azzurra sino a Genova, e lì si riaf-

forza, erra poi di villa in villa e di giardino in giardino fra gli aloè grigiasti e gli aranceti tutti d'oro, le cinerarie turchine o le gialle viole del pensiero, gli anemoni violetti e i garofani accesi, e continua nei salotti e nei balli e ai thè delle cinque; diviene triste nel bosco di pini fitti, di Vallauris, e doloroso su la costa d'Urie, e diviene insostenibile in alcuni campi incolti dietro alcune basse colline che servono di contrafforte alla California, e si conclude tragicamente infine in una tepida notte primaverile, in una villa tutta fiorita, sotto una esigua falce di luna crescente. Ah, la Costa Azzurra! questo divino luogo che il poeta ha così ben inteso e riprodotto prendendo la mano per una volta al romanziere, questo divino luogo sorridente e fiorito come un piccolo paradiso, dove la prima primavera pare si sia eternata, è ben il quadro adatto a questo idillio, prima così soave e languido, e poi a un tratto così violento e tragico!

E le persone che in quest'idillio vivono o accanto a questo passano, sono molte e varie: prima di tutte la baronessa Ely de Carlsberg: trent'anni, figlia di un generale dell'esercito austriaco, nipote di una greca, e moglie morganatica di un arciduca geloso e feroce e che si diletta di chimica e fa l'anarchico. È molto bella, di una bellezza regolare, quasi classica. È giocatrice intrepida e strana avventuriera, è molto colta, legge tutti i libri nuovi, scrive in quattro o cinque lingue, ha molto viaggiato, fuma delle sigarette di tabacco russo. E dice che: « *il n'y a que une chose de vrai ici bas: s'assouvir le cœur, sentir et aller jusqu'au bout de tous ses sentiments, désirer et aller jusqu'au bout de tous ses désirs, vivre enfin sa vie à soi, sa vie sincère, en dehors de tous les mensonges et de toutes les conventions, avant de sombrer dans l'inévitable néant.* »

Viene poi Pietro Hautefeuille, giovinotto andato a Cannes in convalescenza di una malattia di petto. È graziosissimo, ha fatto la guerra del 1870, è delicato, romantico e casto, ha raggiunto il trentesimo anno della sua vita

senza nulla altro conoscere della vita sensuale che i freddi e rari incontri della galanteria venale, seguiti subito dal disgusto e dal rimorso. Giovine, ingenuo, un cuore trasparente, sembra nato per essere un Tristano o un Lancillotto in un secolo in cui Ginevra diviene quasi rara, e Isotta rara affatto. Ma chi fa subito riscontro a Pietro Hautefeuille è il suo amico adorato, Oliviero du Prat, secondo segretario d'Ambasciata. Questi ha trentadue anni appena: ma nella fisionomia disfiorita ne mostra di più. Ha combattuto anche lui con Hautefeuille la guerra del 1870, e di quella triste vigilia d'armi è rimasto un ricordo profondo nel cuore di ambedue. Oliviero è un'anima strana, incompleta e superiore, nobile e degradata, sensibile come quella di un fanciullo, arida come quella di un vecchio. Ha avute però molte amanti tra cui la baronessa Ely de Carlsberg. Ha sposata poi per un « *mariage de lassitude* » la figlia di un avvocato parigino, Berta, assai graziosa ma che egli non ama affatto. Tanto che per il viaggio di nozze l'ha condotta al Cairo e in Egitto, lungo il Nilo bianco e all'ombra delle Piramidi. Du Prat non crede a nulla, tranne a questa massima di La Rochefoucauld: « Quelque rare soit le véritable amour, il l'est encore moins que la véritable amitié ».

E non mi dilungo su le altre figure o figurina di Marius di Corancez e della veneziana marchesa Andriana Bonaccorsi, di suo fratello l'*anglomane* conte Navagero piccolo Borgia della fine del secolo XIX, di Dikie Marsh, di Flossie Marsh, dell'Arciduca, dei Chesy, di Madame Brion, di Marcello Verdier, e di tanti altri. Ma riferendosi a questi diversi tipi e a quelli che si aggirano intorno a loro, e a tutto il mondo cosmopolita, in una parola, che passa l'inverno in una continua primavera su la deliziosa Costa Azzurra fra gli aranceti di Cannes e i palmizi e le *roulettes* di Monte Carlo, ecco come Paolo Bourget difende e caratterizza questo curioso mondo per bocca di quel suo incantevole *sire de Corancez:*

— « *Rastaquouères!... rastaquouères!...* quando voi avete profferito questo anatema tutto è detto, e a furia di pronunziarlo, voi non dubitate che siete su la china di diventare, voi altri Parigini, i provinciali dell'Europa. Ma sì, ma sì..... chi nega che su la Riviera s'incontrino degli avventurieri? Vi sono però anche dei gran signori. E questi gran signori sono forse Parigini? No; ma Inglesi, Russi, Americani, Italiani, ed hanno spirito ed eleganza - quanto voi, - con un carattere sotto quella eleganza (cosa che voi non avete mai posseduta) e con della gaiezza, cosa che voi non avete più oramai! E gli stranieri che si incontrano su questa costa? Se noi parlassimo un po' degli stranieri? E se noi li paragonassimo a quella pupattola senza cuore nè senso, a quella vanità in carta biascicata che è la Parigina?... » - Io domando perdono alle parigine, ma questa *cosmopolis* è assai interessante ad osservare, e vi si deve anche viver bene ed allegramente. È in questo ambiente che si svolge il tragico idillio. Oliviero du Prat, essendo addetto all'ambasciata di Roma, s'incontrò nei salotti dell'alta società della capitale con la baronessa Ely de Carlsberg, che in breve divenne la sua amante. E in un momento di stanchezza e di noia l'ha lasciata in asso, a Roma, sola con l'arciduca, ed è tornato a Parigi. E qui, stanco della vita delle *garçonnières* e dei *cabinets particuliers* si è deciso a sposare Berta, quasi passivamente, come se si fosse trattato di andare da Parigi ad Auteuil; e conduce, come ho detto, la sua sposina in Egitto e al Cairo, lungo il Nilo e all'ombra delle Piramidi. Intanto la baronessa, piantata così in asso, ha giurato di vendicarsi, e l'occassione le si offre subito: andata a Cannes per passare l'inverno s'incontra con Pietro Hautefeuille, e già sa che Pietro e Oliviero son legati fra loro quanto il Niso e l'Eurialo della leggenda latina; e il suo disegno è fino e malvagio: gettare un amore, fatto di odio, a traverso quella amicizia, perchè questa ne venga distrutta. Ella però resta presa al vischio. Perchè avendo cominciato

fredda e perversa, a farsi amare da Pietro, a poco a poco se ne innamora, finchè si dà a lui folle di passione, non ricordando più il suo disegno, anzi paventando ciò che può avvenire se torna Oliviero. E Oliviero, male a proposito per Ely, ritorna con la moglie per serrar la mano a Pietro, prima di rientrare a Parigi. Pietro è felice di rivedere l'amico: il quale con l'acutezza d'osservazione di tutti gli uomini disgraziati non tarda ad avvedersi, dai minimi atti di Pietro, della gioia che gli inonda il cuore. Non v' è dubbio; egli ama ed è riamato. Ma chi? e da chi? Riesce a saperlo da Corancez. E un'orribile gelosia gli prende a mordere il cuore. Disgustato di sua moglie, egli sente una feroce gelosia sensuale verso la sua passata amante ed il suo tenero amico. Egli ha un convegno con la baronessa. Il colloquio da principio è acre, violento: Oliviero dubita che Ely, prendendo Pietro, non abbia voluto far altro che vendicarsi del suo abbandono. Ma, a poco a poco, dalle nobili parole della donna resta convinto e si decide al sacrificio. Poichè i due realmente si adorano, e l'uno è carne dell'altra, Oliviero partirà con la moglie.

Questa, gelosa anche lei, ha sorpreso dei principii di lettere di suo marito ad Ely, un ritratto di lei, dieci altri dati di fatto. E con chi va a confidarsi? Con Pietro Hautefeuille. Sotto l'urto della disperazione, i due amici si trovano di fronte, e non sanno che dirsi infine, costretti a scegliere fra l'amore di Ely e la loro vecchia e fraterna amicizia, si decidono per quest'ultima. E decidono di fuggire lungi da quella donna che ha avvelenata la loro amicizia, già così sana e robusta. All'ultimo momento, però, Pietro cede alle preghiere disperate di Ely e tradisce il giuramento stretto con l'amico. Le grandi disperazioni del cuore hanno di queste rinunzie; d'innanzi a certi colpi troppo inattesi non si lotta più, poichè non è più possibile, ma ci si abbandona a seconda della corrente! E così Pietro, alla vigilia della partenza, in una bella notte d'estate, ritorna all'amica: traversa la villa, entra nella serra,

dove ella l'attende, salgono nelle camere di lei per una scala segreta. Ma l'arciduca ha scoperto tutto e fa appostare nel giardino degli sbirri per uccidere l'amante di sua moglie, quando esca, come un ladro. Oliviero sente la voce dell'arciduca che dà gli ordini; rôso dal dolore, ha seguìto, inavvertito, dall'albergo alla villa Hemholz, Pietro. E si sacrifica, poichè desidera ardentemente la morte, entrando franco e deliberato nel giardino. Un colpo di fucile, nell'ombra. Egli cade, traforato dalle palle: Pietro è salvo. Così l'idillio si conclude in una tragedia.

— *Tu l'as voulu, George Dandin!*

II.

Bourget nelle *Reflexions sur l'art du roman* scriveva a proposito di Stendhal: « La letteratura di osservazione, a seconda ch'essa si diriga da una parte o dall'altra, cambia di metodo cambiando di oggetto. Forse lo sforzo supremo consisterebbe a riprodurre assieme costumi e caratteri. Balzac lo tentò. Vi riuscì a varie riprese... Ed è rimasto il solo capace di questa duplice visione del mondo sociale e individuale, per la potenza del genio creatore che lo mette fuori di tutte le teorie ». Ora Bourget aveva già tentato nel *Cosmopolis* la conciliazione del romanzo di costumi col romanzo di analisi, aguzzando lo sguardo del pensiero per avere insieme la visione del mondo sociale e del mondo individuale. E ha ripreso ora il tentativo in questo nuovo *Idylle tragique*. È riuscito? In *Cosmopolis* – romanzo un po' farraginoso, un po' slegato e sovrabbondante – non molto. In *Idylle tragique* il tentativo invece può quasi proclamarsi felice.

Il romanzo psicologico si era sviato a causa di alcuni sciocchi che si erano divertiti a porre sassi su le sue rotaie per impedirgli la corsa. Della psicologia si era fatto

uno *sport* come un altro: certi scrittori predicavano psicologia senza saperne neanche quel poco che se ne trova in un umile trattatello scolastico per la prima classe del Liceo. E naturalmente il pubblico incominciava a tediarsi di quella vanagloriosa gazzarra, di tutta quella vana e stupida e ostentata *psicologia*, che non aveva altro scopo all' infuori di quello di uccidere con la noia il disgraziato lettore. Allora i veri psicologi, come il Bourget, hanno inteso che gl' imitatori avevan trasformata l'arte e la scienza, o, per esser più semplici, la scienza dell'arte in una cabala volgare, ed hanno tentato un altro genere, un genere che conciliasse il romanzo di analisi acuta dell'anima umana, che interessava unicamente i letterati e pochi eletti, con il romanzo di costume che poteva interessare quei medesimi eletti, e per di più il pubblico grosso. E Paolo Bourget, all'avanguardia, ha lavorato, con due romanzi per questa conciliazione molto benefica se è possibile. Vediamo dunque nelle sue due parti ben distinte questo *Idylle tragique:* e cominciamo dalla parte dove il celebre romanziere ha voluto ritrarre i costumi del mondo cosmopolita che vive su la Costa Azzurra fra Cannes e Monte Carlo, in quel breve e odoroso lembo di paradiso in terra. Il Bourget ha data una chiara riproduzione di quella vita libera e gioconda, dove tutte le nazionalità portano le loro virtù e le loro corruzioni, le loro abitudini e le loro necessità. Ci ha anche posti d' innanzi agli occhi diversi profili divertentissimi di *cosmopoliti.* Tutti scolpiti, con pochi tocchi, maestrevolmente, e posti sotto la luce che meglio ne favorisce il rilievo. Ci ha anche dato un libro pieno di movimento e vario, forse anzi un po' troppo; un libro dove è una sovrabbondanza di ricchezza e di colore. Che più, quando s'aggiungano a questo alcuni paesaggi veramente squisiti, dipinti con poche pennellate, ma pur tanto nitidi e vivi. Ed è riuscito infine a togliere la micrografia psicologica dalla buca dove era cascata senza riparo.

E in quanto al romanzo di analisi, Bourget è nel suo

campo. Ci ha dato anche stavolta un romanzo dove la passione scatta possente, quantunque il soggetto sia leggerissimamente romantico, e gli uomini e le donne sien sempre i medesimi, o ingenui o *blasés*, o corrotti dalle donne o meglio dalla vita tutta, o corruttori. Tutti i giovinotti dei romanzi bourgettiani entrano ingenui e candidi nella vita e nell'amore e ne escono dopo poco con tutte le loro bontà ferite ad un tratto. Leggete la conclusione del *Cruelle enigme:* « Egli aveva amata quella donna del più alto amore; ella ora lo teneva per ciò ch'era in lui di più oscuro e di meno nobile... La Dalila eterna aveva compiuta la sua opera anche una volta: ma poichè le labbra della donna erano frementi e carezzevoli, egli le rese i suoi baci ». Leggete ora quella identica di Renato Vincy nelle *Mensonges:* « Renato scopriva in se stesso questa mostruosità sentimentale: l'unione del più intero disprezzo e del più appassionato desiderio fisico per una donna giudicata definitivamente, e condannata. Era quella carne bionda e candida che turbava il suo sangue, e null'altro che quella carne. Ecco dov'era giunto il suo nobile amore, il culto per colei ch'egli aveva da prima chiamata sua madonna ». E così anche si conclude l'*Idylle tragique*, con la morte di tutte le buone illusioni nel cuore di quel candido fanciullo che è Pietro Hautefeuille. Andrea Cornelis, Uberto Liauran, Renato Vincy e Pietro Hautefeuille sono del medesimo stampo. E se ne staccano unicamente Roberto Greslou e Armando du Querne. E Oliviero du Prat, a guardarlo attentamente, non è del medesimo stampo di Raimondo Casal, di Giorgio Liauran, di Claudio Larcher, di Giuliano Dorsenne? Le figure tracciate da Bourget non mancano di varietà, nè di rilievo. Ma il male consiste nel ritorno costante e monotono di tutte queste figure in ogni nuovo romanzo. E così anche le donne si rassomigliano o non differiscono che per poche sfumature. Ely de Carlsberg non ama Pietro, come Susanna Moraines, pur mentendogli, ama Renato, come Teresa de Sauve, pur

ingannandolo, ama Alessandro-Uberto? Hanno tutte le medesime disposizioni così funeste per una donna nella società moderna. Hanno il cuore romantico e son sentimentali: hanno nel tempo stesso astrazioni di sogni e necessità fisiche prepotenti di sensazioni. E i tre tipi principali dell'*Idylle tragique*, cioè Ely de Carlsberg, Pietro Hautefeuille e Oliviero du Prat, vivevano già in tutti gli altri romanzi di Paul Bourget da *Cruelle enigme* a *Mensonges*, da *Un coeur de femme* a *Cosmopolis*.

Inoltre nell'*Idylle tragique* sono tre i romanzi che marciano di pari passo: quello di Ely, Pietro e Oliviero: quello del matrimonio segreto fra Marius de Corancez e la marchesa veneziana Bonaccorsi; e in fine il terzo dell'amore ostacolato e infine vincitore fra Flossie Marsh e Marcello Verdier. E se condurre i fili di tre romanzi (tra i quali, naturalmente, è il principale) è stato un ammirevole *tour de force* per lo scrittore, la narrazione ne esce un po' confusa, un po' soffocata, come ho già detto, per i troppi accessori che interrompono l'azione. Il Bourget ha voluto far ciò, probabilmente, per dar ancor maggiore risalto a quel suo mondo cosmopolita. Ma invece che un bene ne è venuto un male, lieve quanto vogliamo, ma reale. Ma pur tuttavia su tutto ciò risplende in questo romanzo un'eccellenza di stile veramente ammirevole: stile caldo, colorito, abbondante, anche troppo ricco. E nel Bourget ch'era sempre stato un po' secco, questa ricchezza nuova di parole e di suoni è doppiamente lodevole. Talchè per concludere, Paul Bourget seguita la sua strada luminosa, marciando d'un passo sicuro e franco; il quarantenne immortale, dopo quella triste parentesi che sulla sua opera è bene di aprire e chiudere su *La Terre promise* – libro ineguale, incompleto e dove nessuna delle belle forze del romanziere illustre si rivela più – egli ritorna alla sua antica vigoria con questo romanzo. E dopo ciò: dopo che, come Henri Beyle, il Bourget, ci ha già detto due volte: *Vengo adesso da Cosmopoli*, è tanto desidera-

bile che lo scrittore abbandoni le sue recenti intenzioni di *cosmopolitismo* letterario. o almeno le interrompa per dare ai suoi fedeli un libro che sia la sua più forte opera. un libro che in fondo possa competere e sorpassare *Mensonges.* Ed egli lo può Nel corso del romanzo ho trovato un proverbio, nel quale. dice il Bourget. si riassume tutta la filosofia Levantina: *Chi ha pazienza, ha gloria.* Questo si può ripetere anche per lui. Poichè questa è l'impressione generale di tutta la sua opera. opera di intelligenza non solo opera d'artista ma di pensatore.

II. — Il problema della sensibilità degli artisti.

— « Tu ne connais donc pas le Blue Boy. l'Enfant « bleu, de Gainsborough. qui est à Londres dans la ga« lerie de Westminster-House? Ma pièce a tout simple« ment pour héroïne une femme, qu'un de tes confrères. « plus instruit que toi des choses anglaises, a peint dans « une harmonie de tons bleus, comme le jeune garçon de « Gainsborough Cette femme était une duchesse. le sur« nom lui est resté dans son monde de petite Duchesse « Bleue, - à cause du portrait. Voilà... N'est ce pas que « ça vous a un air Watteau, Pompadour et fête galante? « La Duchesse Bleue!... »

Così Jacques Molan (nel nuovo romanzo di Paul Bourget. edito dal Lemerre) spiega ad un amico pittore il titolo di una commedia propria, trionfante al Vaudeville. È interprete di questa parte della Duchessa Bleue. la signorina Camille Favier, una giovane ed illustre attrice, così che il nome le ne è rimasto e da ciò il titolo strano ed un pò prefisso del nuovo romanzo. Ho detto che Camille Favier, attrice illustre. è l'eroina del romanzo. Ella ama Jacques Molan. un celebre scrittore egoista ed insensibile, che ha una boccetta d' inchiostro al posto del

cuore. Al momento che ella sta per essere abbandonata dal Molan, che ella ama forsennatamente, conosce un pittore amico del suo amante e che si chiama Vincent La Croix. Qui mi soffermo nel raccontare il soggetto della *Duchesse Bleue*, pago per ora di avere solamente significato, come il commovente dramma narrato da questo romanzo non si svolga che fra quei tre personaggi.

Paul Bourget ha sempre dimostrato d'essere un filosofo, anche prima di essere un romanziere. Ricorderete di lui pagine di pura filosofia nel *Disciple* o nella *Terre promise*, negli *Études* o negli *Essais de psycologie contemporaine.* Pochi scrittori nella presente letteratura francese hanno il gusto che ha il Bourget per le idee; fra i quali, e quasi soli, Anatole France, Barrès, i Rosny, Paul Adam e qualche giovane che esordisce appena. Molte volte, leggendo le opere dell'autore di *Cosmopolis*, ci si domanda se egli non sarebbe riuscito un interessante filosofo, qualora non si fosse dato con passione veemente al romanzo. Questa sua tendenza filosofica e questo suo abito speculativo sono anche confermati dal fatto, che in tempi di naturalismo e di verismo il Bourget, ponendosi contro corrente, si è dedicato completamente al romanzo di analisi, dove dei sentimenti vivono, dei pensieri palpitano e delle idee conseguenti tumultuano. Potrebbe essere stata la furberia di un uomo che leggeva nell'avvenire e vi scorgeva come l'*engouement* pel naturalismo decadesse e come bastasse una nuova formula - e se non nuova, ringiovanita e rinnovata da una nuova etichetta - per aver successo e fortuna.

Ma il fatto che Bourget abbia pubblicato nel 1882, al primissimo inizio della sua carriera, quei due forti volumi di *Essais de psycologie contemporaine*, che resteranno come una delle più salde opere filosofiche e critiche, conferma nell'opinione ch'egli avesse l'anima del filosofo, l'abito dello speculatore del pensiero. « Se si vuole apprezzare giustamente l'originalità del Bourget, bisogna ricor-

darsi che egli è giunto ad un momento - dice Édouard Rod in quel suo geniale libro su *Les idées morales du temps présent* - ad un momento in cui quelle questioni e quei problemi (questioni di morale e problemi di filosofia) tendevano a scomparire dalla letteratura d' imaginazione e sopratutto dal romanzo ».

Nè si potrebbe meglio di così precisare il merito del Bourget. Trionfavano allora - *pontifices maximi* - Gustave Flaubert, i fratelli Goncourt ed Émile Zola. Il Flaubert perseguiva da *Salammbò* alla *Tentation de Saint Antoine* la visione di uno stile perfetto e di un'armonia ideale, e compieva, nei suoi capolavori, miracoli di composizione. In quanto a Edmondo ed a Jules des Goncourt, essi inseguivano solo l' ideale di notare esattamente e lucidamente, non le parabole dei sentimenti, ma le sensazioni pure e semplici: Émile Zola, in fine, che più che le anime osservava i costumi, riconduceva all' indagine degli istinti ogni azione degli uomini. In questo momento, poco propizio alle idee, il Bourget ha rimesso in piedi l'abbandonato romanzo psicologico di Stendhal e di Constant e quando il naturalismo tramontava definitivamente senza nemmeno gli ultimi bagliori di un bel tramonto, Paul Bourget scriveva quella bella prefazione al *Disciple*, dove al giovine di oggigiorno indica le idee nuove e le idee morali, consiglia ed esalta le due grandi virtù, quelle due energie senza le quali non v'è che appassimento nel presente ed agonia finale: l'Amore e la Volontà.

Giudica l'albero dai suoi frutti, ammonisce Gesù Cristo. E giudicando il Bourget dalle sue opere successive si nota sempre in lui l'inquietudine delle idee in marcia, il desiderio del pensiero, la speculazione delle indagini, la curiosità dei moti interni, la passione della sensibilità. Tutti questi bei frutti del bell'albero si rintracciano anche e largamente in questo suo ultimo fiore, *La duchesse Bleue*, dove il Bourget riprende, a modo suo, un ben noto *Paradoxe sur le Comédien*, ritornato famoso in questi ul-

timi tempi e per questa occasione. In questo *Paradoxe*, scritto cento cinquant'anni fa, da Dionigi Diderot, fra una pagina e l'altra della sua *Enciclopedia* scritta contro il cristianesimo e fautrice dell'incredulità in tutti i ranghi sociali - era posata questa questione: « L'artista deve provare realmente le emozioni di cui è l'interprete, oppure si compie in lui uno di quelli sdoppiamenti di sensibilità, ammessi oggigiorno come quotidiani dalla scienza dello spirito, e l'*io* dell'ingegno può essere assolutamente distinto dall'*io* della vita? In altre parole, un grande artista deve essere imprescindibilmente l'uomo della sua opera? » Come vedete, questo che il Bourget si proponeva di trattare nel suo romanzo è uno dei più interessanti problemi che riguardino quella psicologia dell'Intelligenza, nel cui dominio sono stati mossi finora solamente pochi passi incerti o irriverenti dai frenologi e dagli antropologi seguaci della scienza positiva. Se non che il Bourget, che fra i metafisici odierni era forse il più adatto a questa paziente analisi, si lascia prender la mano dal racconto passionale, e ciò che doveva essere l'anima del libro intitolato *Trois âmes d'artistes*, non viene ad essere nella *Duchesse Bleue* che il nobile sostrato di un racconto che in sè non ha gran che di speciale. Peccato! Peccato che il Bourget si limiti a dimostrarci in Jacques Molan uno scrittore in cui la sensibilità è minima, mentre è massima la sua forza di rappresentatore; in Vincent La Croix, invece, un pittore cui l'esuberanza della sensibilità reale toglie ogni vestigia di sensibilità imaginativa: in Camille Favier attrice, infine, una terza anima d'artista in cui la sensibilità reale e la sensibilità imaginativa si compendiano in un tutto armonico, ma instabile come ogni equilibrio basato solamente sopra un punto! S'intende bene quale sia la conclusione di Paul Bourget, quando il conflitto di queste tre anime è avvenuto: egli ritiene che la sensibilità eccessiva nuoccia all'artista appunto per la sua esuberanza e crede giustamente che un artista possa

descrivere sensazioni e sentimenti ch'egli mai percepì e mai sentì se non nella sua sensibilità imaginativa: tali Balzac e Shakespeare che crearono Tartuffo ed Jago, senza per questo aver provato i sentimenti dell'uno e dell'altro: tale - e l'esempio è anche più eloquente - il nostro puro Pietro Perugino che, come dice il Bourget, *en vieillissant a donné un des plus significatifs exemples d'une rupture de cet ordre*: il Perugino che continuava a dipingere le sue mirtiche Madonne, con le medesime teste gravi di estasi, i medesimi occhi levati al cielo, le medesime sciatterie di fervore ingenuo, allorchè egli aveva cessato di credere in Dio... Quale cammino ha dovuto seguire questo grande uomo, si domanda il romanziere, per arrivare fin là? « *Quel chemin suivent, tous ceux qui, moins illustre que lui, subissent une déchéance ânalogue, et arrivent à ne plus a raccorder leur art à leur coeur?* L'autore di *Cosmopolis* ha sempre pensato che vi fosse materia per uno studio singolarmente patetico in questa storia di un bel genio, che diviene, sotto influenze che lo depravano, incapace di sentire ciò che è ancora capace di esprimere. Egli ritiene che *in medio consistet bonum* e che l'ideale artista sia colui che contempera perfettamente le due sensibilità, imaginativa e reale, occupando quel punto medio che tenne il grande Goethe con tutto il suo sistema etico. Questo è il punto di salvezza, ma non è che un punto e l'equilibrio è instabile. Ora, perchè il Bourget non ci spiega come avvenga questo strano fenomeno di sdoppiamento?

Ed ancora: Paul Bourget che in due dei suoi personaggi, Vincent La Croix e Jacques Molan, non si è separato da Diderot, se ne separa creando il terzo personaggio, Camille Favier. Queste tre anime di artisti sono a vicenda diametralmente opposte fra loro. Jacques Molan è uno scrittore celebre, un ed autore drammatico applaudito, che ha una bottiglia di inchiostro al posto del cuore, egoista accanito, anzi egoista da rivaleggiare col più bell'esemplare goethiano, munito di una scarsissima sensibilità. E

pure basta che questo giovane si sieda alla scrivania perchè sotto la sua penna sorgano uomini e donne, di carne e di ossa, di cervello e di sangue, perchè si evochino e si illustrino meravigliosamente mille sentimenti che lo scrittore non ha mai provato. Fa riscontro a questo mostro intellettuale un altro artista, Vincent La Croix, un *raté* superiore: questo pittore dalla sensibilità morbosa di una sensitiva, è assolutamente incapace a far passare su la tela i sentimenti che lo affannano, e la sua anima d'artista è paralizzata, vincolata, soffocata dalla esuberante sensibilità dell'uomo. Camille Favier, invece, la grande attrice, è in quel punto normale, in quel punto di equilibrio che è fra l'impressione e l'espressione; ma siccome non è che un punto colui che vi si trova può considerarsi sempre, alla vigilia di una caduta da una parte e dall'altra, per esempio, come Camille Favier, che dopo una dolorosa crisi di passione per Jacques Molan, crisi di cui La Croix è testimone e si fa poi narratore, precipita dal suo fragile equilibrio, avendo soffocati i moti e le sensazioni della sua anima, inebriandosi solo di sensibilità imaginativa.

Ma — e il romanziere illustre l'ha detto in principio nella cortese lettera dedicatoria a Matilde Serao — il racconto del fatto passionale ha preso al filosofo la mano e l'estro del romanziere. La storia della *Duchesse Bleue* è semplice e ci è narrata, come ho detto, dal principale spettatore, anzi dall'unico spettatore di questo oscuro dramma, Vincent La Croix, un pittore, il quale una sera nella sala da pranzo dell'elegante circolo della via Boissy d'Anglas si incontra con un antico compagno di collegio, Jacques Molan, lo scrittore fortunatissimo, ora alla moda per il trionfo che ottiene al Vaudeville da circa cento sere una sua comedia intitolata appunto *La Duchesse Bleue*. Il Molan avrà tutte le virtù meno quelle della discrezione e di conseguenza della modestia, ed è per questo che pranzando al circolo, fra un sorso all'altro di *extra-dry*, racconta al-

l'amico le sue relazioni d'amore con Camille Favier, l'attrice acclamata del Vaudeville, che interpreta la sua opera. Nel tempo stesso comunica all'amico le sue speranze di successo con una dama del gran mondo, M.me Anne de Bonnivet. Recatisi al teatro dove la *Duchesse Bleue* trionfa, Jacques Molan fa conoscere a La Croix la sua Camille e più tardi lo introduce nel palco di madame de Bonnivet, la quale tra un grano e l'altro di *raisin glacé, qu'elle prenait, dans une boîte, à l'aide d'une petite pince dorée,* lascia intendere senza volerlo a La Croix che la sua resa finale nelle braccia di Jacques Molan è imminentissima. Posta così la posizione nelle prime cento pagine di una grande delicatezza il dramma si svolge. Qualche critico italiano, uno sopra tutti che è poi un critico dotto ed eloquente, Carlo Segrè, non ha voluto vedervi lo svolgersi di un qualunque dramma; ora fra tutti gli appunti che il mio amico Segrè, nella sua eloquentissima critica ha diretti al Bourget, questo mi pare il più ingiusto. Noi troviamo Camille Favier al principio del libro ancora al Conservatorio e animata da fantasmi di gloria: la rivediamo ai suoi primi passi teatrali: la ritroviamo trionfante nella *Duchesse Bleue*, avvinta amorosamente a Molan con cento ideali di gloria, di fede e di amore. La vediamo urtarsi contro l'anima fredda e calcolatrice del suo amante, la osserviamo nelle sue tre crisi di amore. Nel periodo di pace e di gioja, nella crisi dei sospetti laceranti, nell'orribile accasciamento del suo amore perduto. La vediamo, eroina terribile, salvare Jacques Molan senza pensiero di sè stessa, quando ella vede il marito di madame de Bonnivet che attende l'adultera innanzi il portone della casa dove lo scrittore e la dama hanno omai i loro convegni amorosi. Dopo questo sacrificio e questo eroismo la troviamo nei suoi spasimi dell'ultima sua speranza smarrita, la speranza d'un ritorno d'amore nel cuore di Jacques infedele. Ella vive infine innanzi a noi il terribile turbine di passione che l'afferra durante la rappre-

sentazione in casa di madame de Bonnivet, quando, esasperata dai dolori e dai martirì, rinnova la scena di Adriénne Lecouvreur che da un palcoscenico di salone prorompe nella sua invettiva contro la duchessa di Bouillon ed il suo Maurizio di Saxe traditore. Anche Camille declama un brano della *Fedra* di Racine con un insulto palese e crudele, ma che solo dall'insultata Anna de Bonnivet e da Jacques Molan e Vincent La Croix viene compreso. Spinta dall'ira, dalla disperazione, dal rancore, dal dolore mortale, la vediamo gettarsi, all'uscire da quella serata nelle braccia di un elegante e ricco imbecille, Tournade, dopo aver respinto gli ultimi insulti di Molan. Il tempo scorre. Il suo ideale è morto per quella rovente passione e la bella attrice, oramai scettica, percorre la parabola della galanteria. Vincent La Croix è partito per due anni in Palestina ed al suo ritorno trova Camille col suo ventesimo amante e Jacques Molan ammogliato. Ed egli stesso è pregato da Molan di recarsi da Camille Favier a proporle una sua nuova commedia, ch'ella ha accettato volentieri. Così la vita continua dopo il dramma lacerante. Chi conosce il Bourget sa bene quale effetto patetico e commovente egli sappia abilmente suscitare dalle più intime crisi spirituali, e queste crisi e questi effetti non mancano davvero in questo seducente romanzo. Non sosterrò certo che questo nuovo libro sia armonioso in tutte le sue parti, nè che tutti gli allacciamenti della favola ne sieno originali, ma come gli atti di quelle tre persone sono inevitabili, coerenti, rigidi col loro carattere! Troverete infine in questo suggestivo romanzo drammaticità e passione, due figure almeno scolpite meravigliosamente, l'appassionata Camille Favier e il glaciale impassibile egoista Jacques Molan, una figura di uomo e di scrittore, cui ognuno di noi può porre dieci nomi e dieci fisionomie. Non vale enumerare le deliziose scene dove il Bourget trionfa in tutta la sua validità di artista, come nel camerino di Camilla, nella compera che fa La Croix dei ritratti di Camilla. Ove

s'aggiunge a questi pregi la forma vivace e squisitissima ed il decôro di quella idea fondamentale cui accennavo in principio se ne concluse questa *Duchesse Bleue* di Paul Bourget non è certo il suo capolavoro, ma si riannoda alla mirabile tradizione di *Mensonges* e di *Un crime d'amour*.

III. — I pretesi snobismi di Paul Bourget

Noi credevamo che i trenta volumi che compongono finora il bagaglio letterario di Paul Bourget, dalle prime poco inspirate e poco originali poesie fino all'ultimo volume di novelle, *Recommencements*, edito da poco dal Lemerre, sarebbero restati alla storia della letteratura europea della seconda metà del secolo XIX, nelle loro essenze migliore, come prova di una nuova corrente di pensiero, come annali dell'anima moderna contemporanea in tutti i suoi mutamenti e le sue perplessità, come prova di una fortissima influenza esercitata da un solo scrittore sopra tutto un momento letterario, breve ma di importanza massima, come è il momento in cui la psicologia nel romanzo e sul teatro imperava. Vi siete mai dimandati, disse una volta Marcel Prévost in un'inchiesta in occasione dell'assunzione di Bourget al seggio accademico e all'onor dello spadino e delle palme verdi, inchiesta aperta da M.me Adam su la sua *Nouvelle Revue*, vi siete mai dimandati quali romanzi scriverebbero i giovani scrittori se Bourget non fosse mai esistito? Probabilmente dei libri il cui naturalismo sarebbe giunto a estremi insopportabili. E ricordo anche ciò che al Bourget, che in Accademia prendeva il seggio di Maxime du Camp, disse il visconte Melchiorre de Vogüé, che, paragonando l'opera bourgettiana a quella del Feuillet (e le simiglianze son ricercate col lanternino) concluse: « Voi ci avete ridato il romanzo sentimentale quale le figlie di Eva chiederanno sempre se-

interrogano con sincerità i loro cuori ». Pure hanno spesso tentato di demolire il Bourget con le vecchie armi arrugginite del suo snobismo e della sua mancanza di sincerità. Questa accusa era già stata formulata da Emile Zola, e con assai limpidezza, quando disse dell'autore di *Mensonges*: « *Il est un très grand ecrivain, et il ne lui manque, selon moi, que d'être un homme simple.* » Ma riconosceva almeno il giudicato come un grandissimo scrittore. Ecco quello che trovo negato, senza corredar la negazione con qualche prova di qualche consistenza, in un articolo che mi ritorna in mente oggi, che devo scrivere dei *Recommencements*.

Riassumiamo in poco l'articolo dello scrittore fiorentino, Th. Neal; vi dirà che può esser la critica se mai dettata da un odio esasperato. Bourget - dunque - fa dell'arte leziosa, leccata, bellina, pretenziosa, senza sincerità nè franchezza, senza spontaneità nè schietto vigore. Egli ha perpetuamente l'attitudine del bellimbusto che copia il figurino alla moda e pretende all'eleganza della quale non ha il vero gusto, nè la capacità, perchè non sa esser semplice. In tutto egli rappresenta l'ottimo eterno Snob nella sua forma più pura e genuina. Secondo il nostro critico Tackeray, che ha inventato e battezzato lo Snob, rimirando il suo confratello d'oltre Manica, ne vedrebbe la perfetta incarnazione; e annunciatovi questo si rivolge a « quelli interminabili romanzi del Bourget dove l'analisi più prolissa e il più languido e sbiadito sentimentalismo si trascinano a traverso infinite pagine stillanti noia e sopore... Un porco triste, fu detto il Nostro da Emile Augier, ma più che triste, convien dirlo noioso, caschevole, falso. Non mai Sthendal, che pure fu scrittore così frusto e slavato, produsse un discepolo più pesante e più stucchevole. E quando non è prolissamente lambiccato come nella *Physiologie de l'Amour moderne* e nel *Disciple*, è volgare ed insipido come nell'*Idylle tragique* e in *Mensonges* ». Avete capito? In due parole è liquidato anche il *Disciple*, il

fortissimo libro dove è discusso il grave problema della responsabilità dello scrittore, e accoppia in una definizione, che farebbe rabbia se non infondesse allegria l'*Idylle* e *Mensonges*.

E preso l'aire il critico si dilunga facendo delle ironie su lo snobismo di Paul Bourget che, secondo lui, si estrinseca anche nel parlare di Rembrandt, di Watteau o per lo meno di Perugino, perchè sono di moda; nel discutere su drammi di Shakespeare e di Ibsen; nell'ammirare i bronzi del Giappone e di Cina; nel leggere i romanzi di Russia se non quelli d'Islanda; nel mobiliare la casa e nel vestirsi, con mobili ed abiti venuti espressamente da Londra. Bourget – sempre secondo il critico in questione - non ha da durare nessuna fatica a persuadere il grosso pubblico maschile e sopra tutto femminile ch' egli è il tipo degli uomini superiori. « Come si potrebbe dubitarne, quando si bada alla sua competenza e solennità nel giudicare di questioni rilevantissime quali sono, per esempio, i nodi più convenienti per le cravatte e il taglio più scelto delle giacchette? » E più giù, ancora questa solenne inappellabile condanna: « *Dal punto di vista dell'arte pura l'opera di Bourget è destinata a perire tutta intera.* » E ancora: « La descrizione è il suo forte. Gli appartamenti eleganti sono la sua specialità. Le donne del gran mondo sono i suoi modelli. Ha bensì del tenero, ma dà quasi sempre nello sguaiato; ha del fine ma dà quasi sempre nel lambiccato; e quanto alla forma è riuscito ad accoppiare due difetti che parevano quasi insociabili, il prezioso cioè, ed il volgare. Tanto gli nocque il non potere essere mai semplice e franco! »

Io mi ricordo nella *Nouvelle Campagne* (Charpentier, 1897) di Emile Zola il famoso brano su *Le crapaud cotilien*, su questi rospi che sono per gli scrittori gli articoli di attacchi feroci, ai quali si fa l'abitudine dopo averne fatto per alcun tempo una cura mattutina. Bourget invece, che forse non ha lo stomaco letterario del pontefice del naturalismo, chiude gli articoli in una busta senza leggerli

e li vede solo dopo tre mesi, quando per lui non hanno più alcun sapore di acredine. E intanto, tranquillamente, fra l'ultimo *Idylle tragique* e il futuro *Fantome* (un romanzo dove un uomo sposa la figlia della propria amante) e l'altro futuro *L'étape* un romanzo di costumi e di tendenze sociali, pubblica questo bel volume di dieci novelle *Recommencements.* Lo scrittore francese, nella breve lettera dedicatoria al poeta Charles de Pomairols ha scritto: « Quantunque le novelle che vi offro qui siano ben diverse per ambiente, pure esse sono tutte un commentario della medesima verità formulata dal filosofo: - *la vie est une grande recommencense.* - È una verità lacerante, voi lo sapete bene, quando si vede questa implacabile vita ricominciare veramente, continuare la sua opera di mai finita creazione, quando la perdita di un essere troppo diletto ci immobilizza nella contemplazione di un passato, passato per sempre; - è invece una verità demoralizzante quando si constata, dopo i quarant'anni, l'irrimediabile monotomia del nostro destino, anzi di ogni destino - è una verità consolante, infine, quando ci si dice che questo paziente lavoro dell'operatrice eterna deve pur tuttavia avere un senso ». Di queste dieci novelle *Le vrai père* (dove una donna che ha avuto un figlio da un amante, imprigionato il padre per un furto al *baccarat*, ritrova nel piccolo che ruba doni di notte da un albero pronto per il Natale il germe ancora estirpabile del male orribile di chi lo ha generato); *Le David* (dove uno scultore che ha sognato un figlio di bellezza divina ed ha invece un piccolo rachitico gobbo, non torna all'amore del bimbo infelice e della madre che quando ha racchiuso in una statua meravigliosa, il *David*, l'effige giovinetta del figlio sospirato, l'ampiezza estetica del suo sogno), e *Une confession* (dove una donna decisa all'infanticidio non osa più compierlo dopo che il neonato ha toccato con i labbruzzi violacei il suo seno materno) sono le tre novelle che più esattamente possono dirsi glose alla tesi posta in fronte al libro e sostenuta nella lettera che serve nel tempo stesso di dedica e di prefazione.

Tra le altre è squisita *L'âge de l'Amour*, che è davvero una finissima miniatura, e deliziosa *A quarante ans* e vivissime di interesse *L'adversaire* o il *Pendant la bataille* dove l'autore fa scrivere il romanziere Julien Dorsenne su quel mese di maggio del 1871 così terribile per la Francia e su la rossa Ninì-Pêtrole. Questo dunque è il terzo volume di novelle di Paul Bourget, e sarebbe curioso confrontar questo con gli altri due *Pastels*, figure di donne, e *Nouveaux pastels*, figure di uomini. In quei due volumi il Bourget si compiaceva nella creazione di una figura, come un pittore che trascura lo sfondo per non vigilare che la persona che è al primo piano, o che eseguisce tutto al più lo sfondo nel modo più idoneo al risalto della bella imagine in che egli si compiace; Bourget pensava un tipo, o una sfumatura di sentimento o uno scrupolo di passione: un *tipo* da disegnarsi con poche linee, una sfumatura o uno scrupolo da colorirsi con una sola frase. Allora egli costruiva tutta la novella per far campeggiare quel *tipo*, o creava un personaggio per nobilitarlo di quella sfumatura di sentimento, per farlo mordere da quello scrupolo di passione. Ha così scritto novelle fini, eleganti, acutissime, sottilissime ma sempre un po' vuote o gonfie d'aria, se vogliamo, o di digressioni non senza sapore. Ma non bisogna dimenticare che nei *Pastels* sono le due sfumature di sentimento deliziosissime di Gladys Harvey per Jacques Molan e di François Vernantes per M.me Bressuire - e che nei *Nouveaux Pastels* sono quell'*Un saint* che è il capolavoro narrativo del Bourget e quel tipo di *Monsieur Legrimaudet*, il Grande Ingrato di Francia, l'uomo della moneta d'argento per la piccola cappella, una insomma delle più vive e limpide creazioni del romanziere francese.

Ora invece Paul Bourget è accademico di Francia, a quarant'anni ha già le palme verdi e lo spadino; e necessariamente, come per un'imposizione accademica, egli pone un po' di quella sua filosofia leggera talora e talora anche troppo grave, ed alta, anche nelle sue novelle, come

prima la poneva in tutti i suoi romanzi, e più nell'*Andre Cornelis*, nel *Crime d'amour*, nel *Cosmopolis*, nella *Terre promisse* e nell'ultimo *Idylle tragique*. Ma anche questo non guasta: la filosofia di Paul Bourget è così amabilmente scettica, è così noncurantemente elegante, e così sottilmente ironica, è così finemente dissimulata che anche le belle signore la intendono nel calmo asilo dei loro saloni.

IV. — Un dramma d'amore e d'incesto " Le fantôme ,,

René Doumic scrisse recentemente che come il romanzo idealista si è discreditato per un eccesso di fiacchezza, così il romanzo realista si è discreditato per un eccesso di brutalità. Pure ammettendo la verità di questa sentenza di morte, si replica giustamente al Doumic che non per questo il realismo e l'idealismo cessano di rappresentare i due soli poli entro i quali il romanzo può oscillare. Il Doumic si compiace da un certo tempo nell'emettere sentenze rigorosamente definitive su autori e su questioni letterarie intorno a cui è imprudente voler già dire l'ultima parola. In uno degli ultimi fascicoli della *Revue des deux mondes* l'eminente critico francese spezzava tutte le sue lancie contro la poesia di Paul Verlaine e lo dimostrava, a modo suo, poeta falso, caschevole e vuoto, risultato di un capriccio passeggero dello snobismo e del contrasto - che per il Verlaine era stridentissimo - fra il mistico accento religioso dei suoi poemi e le brutture e le degenerazioni della sua vita di uomo. Non ostante la feroce e spietata requisitoria del Doumic, Paul Verlaine resta sempre il poeta più profondo e più significativo dell' ultimo quarto del secolo testè tramontato: nei suoi poemi vi sono tutte le sottigliezze, tutte le inquietudini, tutte le oscillazioni dell'anima moderna, e i libri del poeta di *Sagesse* e di *Parallélement* potrebbero dirsi i « libri d'oro » dello spirito contemporaneo.

Un' altra affermazione recente del Doumic tenta di rovesciare nientemeno che il romanzo psicologico. Non varrebbe la pena di rilevare questo erroneo verdetto s'esso non coincidesse bizzarramente con la migliore delle risposte e la più significativa delle confutazioni. *Le roman psychologique* - scrive il critico dei *Deux Mondes* e dei *Débats* – *s'est tué lui même pour avoir abusé du droit d'être ennuyeux*. Ora la bizzarria del caso risiede in questo: la solenne condanna del romanzo psicologico era promulgata dal Doumic proprio al momento in cui Paul Bourget ot teneva in Francia e fuori col suo *Fantôme* uno dei successi più grandi della sua vita letteraria. Il romanzo psicologico, ha osservato il Rod a questo proposito, resta la forma francese per eccellenza della narrazione, quella che fu capace di produrre la più bella serie di opere durevoli dopo la scomparsa della tragedia. I romanzieri possono essere insufficienti, ma il romanzo rimane quello ch'è stato e quel ch'è divenuto. La poesia non muore perchè una generazione di poeti ha il fiato corto. Il romanzo non è logoro perchè taluni se ne sono troppo a lungo serviti. « *Nul ne sait*, esclama il Rod, *quels seront les cinq ou six volumes que la postérité élira parmi l'énorme production des années où nous sommes, pour les relire et pour les aimer* ».

Ma questo vezzo di cantar la marcia funebre al romanzo psicologico pare che costituisca un ritornello elegante e che sia la tirata di effetto sicuro per un critico, come la cabaletta pel tenore che si fa alla ribalta a dimandar le acclamazioni delle ultime gallerie. In Italia, poi, non v'è più critico grosso o piccino che non voglia far la voce grossa contro i romanzieri d'analisi. V'è stato il Morello che a proposito del *Journal d'une femme de chambre* di Mirbeau ha rappresentato, con una metafora elegante, il romanzo moderno come un salone dove i lumi si stian già spengendo e gli ultimi invitati sonnecchin su i divani: e questi ultimi invitati erano France e

la sua ironia, Zola e i suoi evangeli, Bourget e la sua psicologia, Barrès e il suo nazionalismo, Prévost e il suo feminismo, i Margueritte e la loro epopea nazionale. Naturalmente tutti costoro rappresentano la fine del romanzo e son coloro che gli scavan la fossa. V'è stato un altro, il Lodi, che a proposito del *Fantôme* ora, e prima a proposito dell'*Homme d'affaires* e prima ancora dei *Drames de famille*, ha predicato su la tomba dove il romanzo d'analisi era già sepolto. E queste cose si possono stampare e v'è chi le ammette e v'è chi vi presta fede, quasi che potesse mai morire il romanzo psicologico, quella forma letteraria che ha dato in tutti i tempi una serie di capolavori, da *Manon Lescant* di Prévost a *Marianne* di Marivaux, dalle *Liaisons dangereuses* di Laclos alla *Princesse des Clèves*, dal *Werther* di Goethe all'*Ortis* di Foscolo, dall'*Adolphe* di Benjamin Constant al *Rouge et noir* di Stendhal e alla *Chartreuse de Parme*, dal *Lys dans la vallée* a *Eugénie Grandet* di Balzac, da *Mensonges* o dal *Fantôme* di Paul Bourget all'*Innocente* di D'Annunzio o al *Peints par eux-mêmes* di Paul Hervieu! E il *Fantôme* di Paul Bourget è venuto appunto a dimostrare che il romanzo d'analisi non è destinato a morire. « Il romanzo psicologico - dice Emile Faguet - non può in verità scomparire dalla letteratura francese. Secondo il caso che dirige le vocazioni degli autori, esso potrà essere più o meno buono. Ma la sua scomparsa è impossibile. *Nous avons trop le goût des analyses des passions du cœur* ». Dopo un piacevole desinare, voi non troverete un tedesco che non voglia eseguire della musica o ascoltarne, un inglese che non voglia far apprezzare i suoi muscoli o esporvi una statistica, un francese - o un italiano o uno spagnuolo - che non vogliano spiegarvi il loro carattere, dirvi come sentano e che cosa provino.

Il tema dell'ultimo romanzo del Bourget è veramente il tema per un romanzo d'analisi: pochi personaggi, po-

chissimi avvenimenti È tutta una tragica lotta di una conscienza e di un'anima contro le Furie e le Erinni di un fantasma. Stefano Malclerc è stato l'amante - a venticinque anni - di M.me Duvernay. Il loro amore è stato immenso e inestinguibile. Un accidente di carrozza uccide la signora Duvernay nel fiore della giovinezza. Stefano l'ha pianta atrocemente, ha tentato di stancare il suo dolore mediante dei lunghi viaggi, ma invano. Il rimpianto, il desiderio, l'amore hanno continuato, implacabilmente, a signoreggiare, devastandola, l'anima sua. M.me Duvernay ha lasciato, morendo, una figlia di otto anni. Gli anni sono passati e questa bimba è divenuta una giovinetta. Malclerc l'incontra a Hyères. Egli ha oramai trentacinque anni, ma il ricordo tenace dell'amante morta attanaglia sempre il suo cuore e i suoi sensi. La figlia della morta s'innamora di Malclerc. Ella ignora che costui ha conosciuto sua madre, sia pure come un semplice amico. Stefano intanto, vinto e debole, compie questa cosa che rassomiglia ad un delitto. Anch'egli s'innamora di lei, poichè un'ebrietà lo invade ed egli sovrappone le due donne e i due amori ed ama nella viva - la cui somiglianza con la madre è straordinaria - ama nella viva la morta. Dopo una lotta lunga, ma vana, egli follemente si decide a sposare Evelina, sperando ch'ella non abbia a saper mai niente di quel che v'è stato fra lui e la signora Duvernay. E da questo punto si iniziano due drammi ugualmente terribili ed umani: il dramma di Malclerc e quello di Evelina. Passate le prime ebbrezze il rimorso s'attacca all'anima di Stefano e la dilania. Questo rimorso ha assunto una figura, quella della morta. È questo il terribile fantasma che Malclerc scorge, sempre, fra Evelina e lui. Allora egli cerca la solitudine. Invano. La solitudine gli è insopportabile, poichè la persecuzione del fantasma è ancora più accanita. D'altra parte, Evelina intuisce che un mistero esiste fra suo marito e lei. Le tristezze, le ambascie, le nervosità, le mi-

santropie di Stefano la mettono in sospetto. Sono cento le questioni che Evelina offre al lavorìo della sua indagine per risolver la vera. Le *supposizioni progressive* di Evelina formano una tragedia sul genere di *Edipo Re* — per usare un'espressione del Faguet. Tutti i sospetti si succedono nell'anima della giovane donna: ella sospetta che Stefano abbia un'amante o un figlio, che abbia commesso un delitto, che abbia un segreto. Tutte queste supposizioni sono poi distrutte da prove in contrario che Evelina cerca ed ottiene. Ma un giorno Stefano, stanco del suo supplizio, delibera di uccidersi. La notte egli veglia lungamente nel suo gabinetto da lavoro. Evelina, che s'era coricata, s'alza, lo spia. Egli scrive delle lettere, raduna delle carte in certe grandi buste che poi sigilla. Ad un tratto s'alza, prende una rivoltella, fa per puntarla. Ma Evelina si slancia nella stanza, afferra l'arma; folle, atterrita, ella strappa al marito il giuramento che egli non attenterà più ai suoi giorni.

La mattina seguente Evelina corre da Filippo d'Andiguier, geniale collezionista di cose d'arte e vecchio amico della signora Duvernay. D'Andiguier è quasi un padre per la giovane donna. Costei si confessa a lui, racconta la scena della notte precedente, gli dice tutto ciò che di mistero esiste fra suo marito e lei. D'Andiguier parla a Malclerc il quale non ha che a confessargli che voleva uccidersi e gli dà le buste sigillate che, prima di uccidersi, aveva appunto preparate all'indirizzo del vecchio collezionista. D'Andiguier legge quelle carte: sono i fogli di un giornale ove Malclerc ha da dieci anni segnato di per dì le atroci convulsioni dell'anima sua. D'Andiguier è atterrito dall'atrocità del dramma per cui Malclerc si trova ad essere il marito di una donna della cui madre fu l'amante. Evelina, intanto, per un seguito di circostanze che è qui inutile narrare, riesce a leggere il giornale di Stefano. L'atroce rivelazione è per lei un colpo terribile. Ell' è quasi per morirne, senonchè la violenta emozione

ha affrettato il suo parto ed ella è madre di un bel bimbo sano e forte. Questo figlio è forse la salvezza, l'unica via possibile di salvezza e di pace. D'Andiguier infatti fa entrare Stefano, dopo varî terribili giorni, nella camera della moglie. Ecco la mirabile pagina con cui il Bourget chiude il suo romanzo:

« Con le mani tremanti: Evelina prese il bimbo ch'era ancora addormentato nella sua culla, quasi volesse tenderlo al padre. Non lo fece ma tuttavia non oppose nessuna resistenza quando d'Andiguier, curvandosi su lei, prese il piccolo essere e lo pose fra le braccia di Malclerc. Questi sfiorò con le labbra la fronte di suo figlio e volle restituirlo al vecchio, il quale, ricusandosi e sottraendosi, spinse dolcemente il padre verso il letto della madre. Evelina parve per un minuto esitante, ma cedendo alla fine ricevette il bimbo dalle mani di suo marito. Innanzi a quel presagio d'un perdono ch'ei non aveva il diritto nè di domandare nè di sperare, un'espressione ardente di riconoscenza e d'amore passò sul volto di Stefano. Questo bastò perchè d'Andiguier, muto testimone di questa scena muta, scorgesse la possibilità di riunire quei due esseri, di farli riattaccare ad un'esistenza in cui era apparso il principio dell'eterno rinnovarsi. Sentì che quel primo incontro non doveva prolungarsi poichè l'intensità delle emozioni di Evelina e di suo marito era eccessiva. Egli disse, accarrezzando con la sua vecchia mano la piccola guancia del bimbo:

— Io ve lo domando in nome suo: bisogna voler dimenticare. Bisogna voler vivere, adesso.

— Tenterò, disse Malclerc.

— Tenterò, disse Evelina con voce soffocata, appoggiando suo figlio contro il suo cuore ».

In questo dramma, d'una fosca tragicità antica, v'è però un'onda di poesia, un soffio di sentimento puro che rialza, nobilita ed illumina tutte le pagine di questo racconto di passione e di dolore. Il saggio non è l'uomo che ha sa-

puto sottrarsi alle passioni ed offrir loro con la sua algida anima un insormontabile ostacolo. Saggio è colui che sa vincere le passioni anche quando sconvolgono le sue più intime fibre. Tale è invero quel Filippo d'Andiguier. Egli ha amato perdutamente in altri tempi la signora Duvernay, di cui è stato il più intimo amico e l'esecutore testamentario. Tuttavia pieno di devoto, di profondo, di assoluto rispetto per lei, non ha mai tentato d'essere da lei corrisposto e di far dell'amica un'amante. Egli l'ha collocata in sommo d'un altare e l'ha adorata per tutta la vita, profondamente, genuflesso innanzi alla bontà ed alla purezza di lei. Ha cercato di volgere altrove le febbri della sua anima ed è divenuto un accanito collezionista. Ha cercato d'amare due tappezzerie fiorentine di Filippo Lippi più degli occhi di lei; un profilo di donna del Pisanello poteva commuoverlo più del moderno ritratto dell'amata; un crocifisso d'argento e d'oro cesellato nello studio del Verrocchio poteva raccoglier le sue preghiere meglio che la dolce figura bionda dell'amica sua. Inutilmente. Le carte dei Tarrocchi con le alluminature di Ambrogio de Predis, l'ostensorio mediceo trasformato in un orologio moderno, i mesciroba e le else delle spade, i reliquarii e i pastorali da abati, le ciottole, gli smalti, i ceselli, un fermaglio da piviale del Pollajuoli, un nautile in argento dorato su lo stile del celebre gioiello di Windsor, tutto ciò attira gran parte della sua anima, della sua intelligenza e del suo cuore. Ma la signora Duvernay è ugualmente adorata, anche quando ella è morta e quando a Filippo sembra di vederla rivivere nella bellezza giovane della figliola sua. Filippo è dunque il testimonio commosso di tutta la storia del matrimonio di Evelina. Quando dal giornale di Malclerc egli apprende che il suo idolo, il suo culto, la sua religione furon riassunti da una donna colpevole, quando egli ha la prova d'essere stato un ingenuo od un cieco, tuttavia non sa ancora condannarla. Egli è forte del suo amore e l'ama ancora. D'una

grandezza letteraria indiscutibile è una scena fra Stefano e Filippo, che entrambi hanno amato M.me Duvernay, l'uno da amante e da padrone, l'altro nell'ombra e nel silenzio come uno schiavo. Questa alta e grande figura di saggio e di buono, che soffre ed ama coloro i quali lo fanno soffrire, domina tutto il romanzo, non serenamente, come si potrebbe credere, ma con tempestosa nobiltà. E la sua sana e forte influenza ha pervaso tutto il libro. « Questo artifizio di composizione - dice un illustre critico - s'è mutato in una bellezza letteraria e morale di prim'ordine. *C'èst une invention charmante et puissante* ».

Su questo scheletro di romanzo il Bourget ha disteso le sete del suo stile colorito, i ricami della sua analisi penetrante. Vi son pagine, quali quelle dell'amore di Stefano e di Evelina a Hyères, fra i profumi della Costa d'Azzurro stellata d'aranci e fiorita di violette e gl'incanti del Mediterraneo luminoso e infinito, ispirate da un senso profondo di poesia - e per questo indimenticabili! Altre pagine - quelle del procedere dei rimorsi nell'anima di Stefano, quelle dell'incalzar delle sospettose indagini di Evelina - sono di una penetrazione, di una verità, di una profondità senza paragoni. Tutto il romanzo ci dà l'idea di un'opera nobile e semplice. Vi son le linee severe di un'architettura letteraria delle più austere. E a proposito di architettura ricorderò l'unico difetto rimproverato dal Faguet al *Fantôme*, ossia l'esistenza contemporanea di tre drammi in un sol libro, tre drammi quasi simmetricamente disposti e quasi successivi: ossia l'uno finisce quando l'altro incomincia. « *Cette composition*, dice il Faguet, *ne laisse pas de désobliger un peu le lecteur* ». Il lettore sa che questi drammi sono, in fondo, così connessi, così implicati e vincolati l'uno all'altro, che dovrebbero, durante tutto il volume, essere sempre su lo stesso piano, per non formare che un dramma solo. Questo appunto dell'eminente accademico mi ricorda un po' l'elegante mania di

un suo genialissimo collega, il Lemaître, che nei suoi varî scritti di critica drammatica ha avuto sempre cura di rifare a modo suo le commedie altrui che doveva esaminare e giudicare. Inoltre la critica del Faguet non mi sembra giusta. Necessità di esposizione esigevano che prima si svolgesse il dramma di d'Andiguier e questa premessa di dramma si riallaccia poi nella terza parte coi drammi di Stefano e di Evelina; e non si può davvero dire che in tutta quella parte del romanzo, il d'Andiguier sia un personaggio superfluo o posticcio. Egli è l'origine invece di quanto in quelle pagine v'è di più significativo per il contrasto dei caratteri, dei sentimenti e delle azioni.

Certamente il *Fantôme* è una delle opere maggiori di Paul Bourget. Io sono assai lieto di dirlo e di sostenerlo contro tutti coloro che avversano lo scrittore e la sua opera. Questo secolo, che, secondo quei signori, era destinato a scancellare fin le lontane memorie del romanzo psicologico, genere letterario così latino e così glorioso nella storia delle lettere francesi, si è invece inaugurato con il grande successo di un bellissimo romanzo d'analisi e con la sempre giovanile affermazione di un grande romanziere, Paul Bourget, di cui troppi giovani, per *snobismo* alla rovescia o per frégola d'originalità, ostentano il dispregio dove, senza dimostrare, affermano la vacuità dell'opera letteraria. L'opera letteraria di Paul Bourget non sarà un colosso di Rodi, ma non ha nemmeno i piedi d'argilla. Forte pensosa e compatta, essa resterà nell'avvenire, com'è rimasto gloriosamente Stendhal !

V. — Un romanzo politico di Paul Bourget.

Il romanzo attraversa una crisi. Non si scrivono quasi più libri di un genere così speciale che erano pure e

semplici monografie sentimentali. L'orizzonte è gravido di ombre e di minacce ed i romanzieri quindi si orientano verso problemi più gravi e più serii che non sia l'amore. Così fece Zola in *Fecondité* ed in *Travail*, così fanno Paul Adam, i fratelli Margueritte, i fratelli Rosny, Lucien Descaves, Léon Daudet, Rod, Maurice Barrès e Corday: e non cito che i primi nomi che mi vengono in mente. Di conseguenza tutte le rivoluzioni politiche e sociali di questi anni in cui noi viviamo furono e saranno accompagnate e rispecchiate da significative e sintomatiche rivoluzioni letterarie ed artistiche. Mirbeau, per esempio, nei suoi due celebri volumi, *Le journal d'une femme de chambre* e *Les vingt et un jour d'un neurasthènique*, fustiga a sangue la borghesia contemporanea, anzi tutta la società moderna e così di questa come di quella proclama l'avanzata putrefazione. E Paul Bourget, nel suo ultimo romanzo, *L'Etape*, ci rappresenta il malessere che caratterizza la società moderna e ne trova le cause nella grande vittoria della democrazia e nella sua incessante ascensione. Sostenendo e svolgendo questa tesi la mente irrequieta di Paul-Bourget solleva e discute i più essenziali problemi religiosi, politici e morali dell'epoca presente. Così si compie l'evoluzione letteraria e politica del Bourget, la quale fu tuttavia armonica nel suo svolgimento. Dagli studii di psicologia egli passò alle fantasie di gioventù, feminili ed eleganti. Poi i più complicati casi di coscienza richiesero lo studio e l'opera dell'analista profondo di *Disciple*, di *Terre promise* e di *Cosmopolis*. Oggi infine il Bourget ci ha dato l'opera che è stata più variamente discussa ma che sarà forse anche quella tra le ultime sue che più rammenta il Bourget magistrale del *Disciple*, l'opera che nella potenza rappresentativa del romanzo ricorda Balzac, così per l'abbondanza delle idee generali, come per la profondità degli intenti sociali uniti all'elemento patetico delle situazioni.

La pubblicazione di questo nuovo romanzo del Bourget

è dunque un avvenimento letterario e anche politico, ripeto, del più alto interesse. È interessante vedere alle prese col romanzo sociale il più fervido ammiratore di Balzac ed il più diretto discepolo d' Ippolito Taine. Egli si manifesta per un reazionario veemente. Come è giunto egli a esser tale? È molto semplice. La crisi religiosa operatasi nello spirito dell'autore di *Mensonges*, il partito legittimista cui egli appartiene come amico dilettissimo di monsignor Filippo d'Orléans, le sue speciali attitudini aristocratiche dello spirito, tutto questo ha fatto di lui nel tempo stesso un mistico neo-cattolico ed un reazionario ardente e accanito. Il dilettante ch'egli è stato per tanti anni, curioso di tutte le manifestazioni del pensiero e dell'anima personale o collettiva, studioso di tutte le tendenze politiche e sociali, anche delle più differenti, il dilettante ha ceduto il posto all'uomo di combattimento. Talchè ora Paul Bourget, che è iscritto su le liste nazionaliste della *Patrie française*, attenua, nella edizione definitiva delle sue opere, curata splendidamente dal Plon, tutte le pagine un poco ardite e tutte le teorie, un poco ortodosse, muta in assiomi di fede. Il grande romanziere viene a Roma a vedere il papa e sposa in tutto le idee di Ferdinando Brunetière e, nell' *Etape*, fa la requisitoria della Rivoluzione e scioglie l'inno alla necessità assoluta della più sollecita e della più energica reazione politica, sociale e, ben inteso, anche morale. Quale è la dimostrazione tentata dal Bourget questa volta? Nell' *Etape* noi vediamo un figlio di contadini che si è elevato fino ad un alto grado sociale: egli diviene un professore illustre, entra in un'elevata sfera sociale e vi si mantiene grazie a delle qualità di primissimo ordine. Ma i figli di costui, troppo schiavi della razza volgare del loro padre, non rassomigliano affatto allo spirito di elezione di cui essi son figli. Tutte le deficienze della razza da cui provengono sono in loro.

Ambiziosi e fieri essi danno di cozzo in talune difficoltà morali insormontabili di elevarsi ancora od anche

di mantenersi solamente al livello ove son giunti. Essi quindi decadono e precipitano rapidamente. Il che vuol significare, secondo il Bourget, che un individuo — salvo nel caso di vero ingegno o di genio — non ha interesse, socialmente parlando, a elevarsi da solo, come un fenomeno, fuori del centro sociale ov'esso è nato e dove gravitano i suoi. Poichè è molto raro che i figli di un fenomeno sieno anch'essi dei fenomeni, non solo la società soffrirà per l'assenza d'equilibrio nella vita di quell'uomo, ma egli stesso, e sopratutto i suoi figli, soffriranno di questo disorientamento vivendo una vita dolorosa e schiava di tutte le catene che la natura e la razza impongon loro. Se un uomo straordinario li ha trasportati con il loro spirito ordinario in un ambiente inadeguato alle loro facoltà, essi dovranno necessariamente essere vinti e perire, come con tutti i nostri sforzi e tutte le arti d'un giardiniere non riusciremo mai a trapiantare in terre nordiche i fiori esotici ed i frutti equatoriali. Da questo, secondo il Bourget, deriva la necessità di nulla fare se si vuol costruire una società durevole, onde attrarre nelle classi superiori - e rapidamente - le personalità anche abbastanza salienti delle classi inferiori. La società ha interesse di non far salire chi dovrebbe salire solo. La sua ascensione sociale dev'essere come l'esplorazione dei ghiacciai, ove la conquista è impossibile se solitaria e per la quale è necessario di legarsi strettamente onde dar la scalata insieme, e indissolubilmente uniti, alle vette più scoscese.

Recisa reazione, dunque, come si vede. Ma il filosofo e romanziere francese non si trova solo a sostenere queste idee. Già il vecchio positivista Augusto Comte aveva detto che la società si compone non d'individui ma di famiglie. Ad un'eguale conclusione era giunto Balzac nell'esordio della Commedia Umana. E la tesi del Bourget non deriva forse da quelle, consimili, dell'Ippolito Taine delle *Origines*, del Le Play e del de Bonald? Ma, comunque, anche dissentendo dal Bourget, bisogna riconoscere

che v'è una certa geniale manifestazione di coraggio nel proclamare ai nostri tempi così violente idee di reazione e nel rivendicare all'aristocrazia i più calpestati diritti. Nè basta. V'è nel *L'Etape* del Bourget qualche cosa ch'è ancora più audace. Come l'aristocratico Chateaubriand accettava rassegnatamente le conseguenze democratiche del 1789, così il Bourget riprova quasi completamente l'opera della Rivoluzione. Egli chiama quest'opera il più grande delitto nella storia del mondo e, contrario a tutte le formule liberali, a tutte le democrazie ed a tutti i repubblicanismi *frondeurs*, Paul Bourget ha rivelato la sua aspirazione ad un governo, che, anche non potendo essere una teocrazia completa, fosse almeno una aristocrazia basata principalmente su la religione cattolica. Ebbene, no: se come artisti si può essere d'accordo col Bourget in alcune delle sue idee, noi abbiamo ancora troppa anima rivoluzionaria, troppo sangue acceso al soffio vivificatore della libertà, per sottoscrivere a queste idee del Bourget. Finchè il Bourget giunga ad essere reazionario lo ammetto: ognuno pensa come vuole e difende le idee che ama. Ma come giungere ad augurare un potere teocratico? Ed è uno dei più alti ed illuminati spiriti del nostro tempo, che sostiene simili teorie uscite purtroppo dall'ibrido amplesso del misticismo di moda in letteratura col nazionalismo di moda in politica. Ma è del resto inutile insistere nel discuter le idee del Bourget che sono così diametralmente opposte a quelle ch'io professo. Tacere su di esse significa, io credo, condannarle. Ma tuttavia non voglio finire questa pagina in cui non ho certamente potuto sposare le conclusioni di Paul Bourget, senza aver detto di quale profonda e mirabile arte di romanziere dia prova Bourget nell'*Etape*. È sovente nella linea del Balzac: forte, serrato, profondo, possente. E l' *Etape*, a prescindere dal suo intento sociale, è come opera letteraria da ascriversi fra le pochissime opere veramente imponenti e durevoli che son venute ad arricchire la lette-

ratura in questi ultimi venti anni. Figure vive, mirabilmente scolpite sorgon dal libro, e scene di drammaticità e di emozione son rese dal Bourget con una forza cui quella dell'autore di *Cèsar Berottan* non era superiore.

VI. — Piccoli drammi e grandi anime.

Octave Mirbeau, in quel famosissimo *Journal d'une femme de chambre*, se la prende tra gli altri con Paul Bourget e fa dire alla sua Celestina: - « *Oh, monsieur Bourget! Il n'etudie que des ames qui ont plus de cent mille francs de rente!* ». Questa *boutade* più o meno spiritosa del Mirbeau rispecchia una convinzione che i più si sono andata facendo sul conto del Bourget. A dire il vero egli stesso ha dato l'adito al malinteso, con certi suoi ingenui ed inutili snobismi, con la descrizione minuziosa, degna d'un tappezziere dei salotti eleganti del sobborgo San Germano o dei quartieri fastosi dell' alta società londinese e americana. Alcune ricche acconciature di signore hanno eccitato la fantasia del romanziere, il quale sembrava pieno di ammirazione per quelle case americane dove solo le ardenti rose di laggiù, le *american beauties*, comprate per adornare la mensa, costavano qualche migliaio di lire, o per quei *viveurs* parigini che avevano a Londra sarto, camiciaio e calzolaio e facevano lavare e stirare nella metropoli britannica la loro biancheria. Egli ci ha fatto venti volte l' inventario dei *dessous* della signora Moraines, la descrizione delle sue camicie di seta, dei suoi calzoncini di pizzo, dei suoi busti, delle sue sottane, delle sue calze, dei suoi accappatoi. Ci ha troppo a lungo narrato che Raimondo Casal aveva ottanta paia di scarpe, *redingotes* di varii colori e giacchette di taglio irreprensibile. È stato anche per un certo tempo soddisfatto quando i giornali dicevano, a titolo di curiosità, che il celebre scrittore di *Mensonges* aveva nella sua guardaroba

mille e due cento settantacinque cravatte. Ma che vuol dire? La sua opera di scrittore non era già per questo diminuita di pregio. Egli ha messo, si dice, nei suoi romanzi molte arciduchesse, troppe marchese e troppe contesse. Ma ogni scrittore, credo, è padronissimo di studiare il mondo che gli piace e di descrivere l'ambiente in cui vive. Il mondo ricco ed elegante è un mondo come un altro, interessante per un artista nè più nè meno di un altro. Ma il torto di Paul Bourget è stato forse quello di non far trapelare abbastanza il sorriso di indulgente ironia che egli doveva avere su le labbra scrivendo. Infine in quanto fu scritto e detto contro Paul Bourget vi è molta mala fede. Gli diedero, ad esempio, dello *snob* assai sovente perchè amava le pitture di Frate Angelico, i *tondi* di Filippino Lippi, gli affreschi di Benozzo Gozzoli nel cimitero di Pisa la silenziosa. Si disse che la moda imponeva di ammirare quei pittori e quelle opere. Ma che c'entrava il Bourget? Egli aveva semplicemente precorso questa moda, anzi era stato o meglio ne erano stati suoi libri l'origine. E dimenticano inoltre quelli accaniti avversari quanta dell'opera del Bourget sia scevra di quelle piccole innocenti manie elegantissime. Dimenticano che se egli ha descritto i merletti e le gemme dell'arciduchessa Ely de Carlsberg nell'*Idylle tragique* ha anche studiato un supremo e terribile caso di coscienza, la responsabilità dello scrittore, nell'Adriano Sixte e nel Roberto Greslou del *Disciple,* quel romanzo così sobrio ed austero che rimarrà tra le più belle opere che abbia dato alla storia letteraria il romanzo del secolo XIX. Dimenticano che se in *Mensonges* ha esaltato i *dessous* della signora Moraines ha anche creato i due tipi profondi ed umani di Claudio Larcher e dell'abate Taconnet. Dimenticano che se nel *Cosmopolis* si è compiaciuto dei dilettantismi di Julien Dorsenne ha anche studiato con profonda analisi l'arduo problema della differenza delle razze e il pro e il contro del dogma cristiano. Dimenticano infine che se di una

parte egli ha scritto la *Phisiologie de l'amour moderne*, i *Pastéls*, le *Complications sentimentales* e la *Duchesse Blue*, dall'altra ha scritto *André Cornélis*, *La terre promise*, *Le lue des autres*, *Drames de familles*, gli squisiti pastelli sentimentali ed artistici delle *Voyageuses* e quell'opera d'alto interesse sociale che si chiama *Outre-mer*. E questo *snob*, questo idolatra aristocratico ha scritto due volumi di critica gli *Essais*, che sono tra i più grandi del secolo, degni di rivaleggiare con quelli di Sainte-Beuve, di Ippolito Taine, di Anatole France, di Francesco de Sanctis e di Giosuè Carducci. Il nuovo romanzo che Paul Bourget pubblica oggi, dimostra ancora la inesattezza di quella *boutade* di Octave Mirbeau cui alludevo in principio. Il volume si compone di un breve romanzo, *Monique* — dal quale il libro si intitola — di due simpatiche novelle *Les gestes* e *Reconnaissance* e di alcuni *Récits de guerre* interessanti e pittoreschi e nei quali par di ritrovare quel modo di sentire che faceva dire con tanta profondità a Joseph de Maistre, in una celebre pagina delle sue *Soirées*, che le funzioni del soldato « *tiennent à una grande loi du monde spirituel* ».

Ma tutto l'interesse del volume per me risiede nel romanzo con cui esso si apre. Quali pagine squisite e delicate, quali filigrane sentimentali, quale deliziosa pittura di caratteri buoni, umili, semplici o affettuosi! Mai forse il Bourget, che pure è scrittore di una finezza e di una delicatezza di tocco incomparabili, era stato più fine e più delicato. *Monique* è una bimba che l'ebanista Franquetot trovò una sera, per via, abbandonata, avvolta in pochi pannolini dentro una cesta. Egli portò a casa il piccolo fardello, propose alla moglie di tener presso di loro la piccola creatura abbandonata. « Ciò avvenne naturalmente, semplicemente, come la buona gente del popolo compie le sue buone azioni ». E Monique cresce in casa di Franquetot, il quale spera di aver dato con questa figlia adottiva una cara sorella alla sua figlia Marghe-

rita. Gli anni passano nella buona serenità di una vita di lavoro e di affetto. Le due giovinette divengono due giovani donne. Franquetot ha un nipote, scultore, Michel Tavernier, che si innamora perdutamente di Monique e la vuole sposare. Ma anche Margherita ama Michele. Il suo cuore divampa quindi di gelosia. Ella giunge ad odiare la compagna della sua fanciullezza e della sua adolescenza che ora le appare come un'intrusa e come una nemica. Un giorno Franquetot, smontando un vecchio *fauteuil en gondole*, di quelle antiche poltrone di Leleu, falegname del secolo XVIII, quelle poltrone scannellate e dipinte, tutte adorne di nastri, che furono in gran voga alla fine del regno di Luigi XV, trova una serie di *chèques* nascostivi dalla prudenza di qualche avo avaro. Franquetot si propone di rendere gli *chêques* al proprietario della poltrona. Ma nel frattempo essi sono scomparsi. Poco più tardi essi sono ritrovati cuciti nella fodera di una delle sottane di Monique: per quanto la povera innocente si discolpi, essa è scacciata dalla casa di Franquetot. Ella è convinta che gli *chèques* furono rubati e nascosti nella sottana da Margherita, la quale voleva così sfogare il suo livore contro di lei. Ma ella tace e obbliga il suo fidanzato, che persuaso della sua innocenza vorrebbe svelare la verità, a tacere. Ella non vuol dare al suo protettore, al buon Franquetot, il dolore di sapere sua figlia Margherita capace di tanto. Ma il destino non vuole ch'ella sia accusata innocente. La verità si rivela. Franquetot, appena appresa la malvagia vendetta di sua figlia, corre da Monique, le dimanda perdono di averla sospettata, le offre di ritornare presso di lui. Ma la giovinetta ricusa. La sua presenza nella casa di Franquetot è ormai impossibile. Ella sposerà Michele. Su la sua felicità distrutta ne sorgerà una nuova.

Ed il Bourget, poichè nel corso del romanzo aveva fatto intendere che Monique era frutto di qualche illecito amore di una gran dama, trae dal nobile e generoso atto

della sua eroina una conclusione quasi sociale. « Fu mai visto fare un mobile unendo un bel legno di noce nero e venato con del semplice legno bianco? Questo aveva tentato di fare Franquetot nella sua famiglia, riunendo Monique a Margherita. Monique era il legno di noce, un legno gentile, fino, legno di lusso e di arte; Margherita era il legno comune... ».

La narrazione che io ho fatto molto succintamente non potrà dare nemmeno una lontana idea di che cosa sia di umano e di bello questo nuovo racconto, *Monique*, di Paul Bourget. La figura di Monique è d'una grazia incomparabile, e, così accarezzata da una mano d'artista e di poeta di prim'ordine, dà quasi idea di uno di quei deliziosi Tanagra che formano la gioia degli amatori di cose belle, che sanno i fascini della grazia, della soavità e della gentilezza. Ma non è questo solo il pregio di *Monique*. Il romanzo si svolge nell'*atelier* di Franquetot, fra i suoi operai, che sono degli artisti riuniti come in una famiglia per un'opera comune di eleganza o di bellezza. Questo ambiente sereno, umile, tranquillo è evocato dal Bourget suggestivamente. E Franquetot? Quando gli nominano Riesener, l'artista ch'egli ama di più al mondo, l'originale personaggio scoppia in una tirata contro la Rivoluzione, rea di avere manomesso tante cose belle. In questa tirata egli adopera tanta asprezza e tanta lucidità, quasi non fosse un figlio di un povero tappezziere di Montparnasse, ma fosse addirittura il conte Joseph de Maistre o il visconte de Bonald, il Le Play o Ippolito Taine!

L'ambiente è delizioso e nuovo; il carattere di Franquetot è una creazione; Monique è una creatura squisitissima. Che cosa occorre di più per aggiungere *Monique* alle migliori opere del Bourget, a quelle miniature, a quei pastelli che si intitolano *Cruelle énigme* o *François Vernantes*, *Un scrupule* o *Un saint?*

VI — La sincerità politica dello scrittore.

Nell'ultimo fascicolo della *Rivisita moderna*, sotto un feroce attacco a un romanziere francese, trovo che un critico gentilissimo, occupandosi di un mio recente romanzo, mi rimprovera di essere « attaccato come una lampadella allo scoglio ai prodotti più o meno buoni, più o meno vitali della letteratura francese » e mi accusa di avere una speciale passione per mettere « in bella mostra le più miti cose della doviziosa e troppo esuberante letteratura d'oltr'alpe ». Battendomi con severa contrizione il petto, facevo fermo proposito di non parlare mai più in vita mia di cose francesi, quando, in un articolo della stessa rivista su l'*Étape* di Paul Bourget, ho trovato questo periodo: « Il Bourget un solo scopo si è prefisso: farsi il romanziere prediletto dello snobismo, egli che nell'anima e nell'arte è così irreparabilmente borghese, nel significato convenzionale della parola. E come certi deputati di nostra conoscenza, pronti a mutare idee e programmi col mutar delle condizioni politiche dei loro collegi, il Bourget ha messo ai servigi della sua clientela letteraria l'elasticità della sua penna e della sua coscienza ».

Ah, francamente, questo è troppo; ed anche a costo di farmi tirare addosso da tutti i protezionisti letterarii italiani, che disdegnando la merce straniera son poi i primi avversari di quella nazionale, gravandola di mille tasse di chiesuole e di mille balzelli di piccole gelosie e di egoistici interessi, voglio dire che le frasi dirette dal critico della *Rivista moderna* al Bourget non sono più della critica, ma delle gratuite insolenze. Lasciamo da parte lo apprezzamento che il critico in questione fa su tutta l'opera bourgettiana, liquidando con quattro periodetti una opera di trentasei volumi che è costata venti anni di la-

voro ed innanzi alla quale i più alti ed illuminati spiriti si sono soffermati con ammirazione e con riverenza. Ma è possibile rimproverare ad uno scrittore la sua « elasticità di coscienza »? Dio liberi se si dovesse seguitare con questo sistema. Un passo di più ed un letterato dovrà sporgere tante querele per quanti sono gli articoli che gli avversari consacreranno ad ogni nuova opera sua!

E ciò e tanto più spiacevole in quanto che l'accusa del critico sullodato è ingiusta ed ingiustificata. L'ultimo romanzo del Bourget, *L'Étape*, è un romanzo a tesi politica reazionaria, e che invoca alla fine il ritorno al regime delle caste regolato e dominato dal prete. Se Paolo Bourget è giunto a quelle sue malinconiche e vane conclusioni nel suo romanzo forcaiolo, perchè accusarlo di « elasticità di penna e di coscienza »? Quali sono le opere ove il Bourget abbia manifestato idee differenti da quelle che nell'*Étape* serve e sostiene? Io temo che il critico di cui parliamo non abbia nessuna nozione precisa dell'opera precedente del celebre romanziere francese. Infatti, dove, dall'*Irreparabile* al *Cosmopolis*, dove trovare un semplice accenno ad una qualsiasi fede politica? Una sola cosa si può notare in quei primi romanzi ed è appunto l'accenno a quel misticismo che poi trionferà nei successivi romanzi del Bourget: cito a prova l'ultimo capitolo di *Mensonges*, la discussione alta e profonda fra l'abate Taconnet e Claudio Larcher.

Fu verso il 1890, quando il Bourget nel severo silenzio di Siena scriveva *Cosmopolis*, che la tendenza religiosa si manifestò in lui. Questa tendenza, ampliandosi e rafforzandosi nei successivi lavori, portò il Bourget a quelle illazioni politiche che da quelle premesse di fede a forza derivavano. Ed ecco il Bourget orleanista e cattolico, ecco Bourget sotto braccio di François Coppée, tra la grave serietà un po' tedescamente rigida di Maurizio Barrés e l'ironia un po' sbiadita di Jules Lemaître. Ecco il grido di « Vive les nonnes! », ecco i traballanti eroismi

di Coppée, ecco l'*Étape* ed il relativo banchetto, in cui il conte di Lur-Saluces svenne fra le braccia di Charles Maurras al tristissimo rimpianto di Deroulède assente. Tutto questo sarà magari poco simpatico. Ma è una professione di fede politica come qualunque altra. E non si può accusare un uomo come Paul Bourget di elasticità di coscienza quando in tutta la sua opera ed in tutta la sua vita, non v'è una pagina od un atto che contrastino con le idee oggi dal romanziere professate; e quando invece in quell'opera e in quella vita sono chiaramente visibili le varie tappe dal pensatore percorse prima di giungere a quest'ultima *Étape* che, siamo d'accordo, può essere un romanzo sbagliato nei principî e nelle conclusioni, ma che non si può accusare di non essere sincero!

E dirò di più. Il mutamento di opinioni o di fedi politiche è indizio di elasticitá di coscienza solo quando è l'effetto non già di un'evoluzione intellettuale, ma di opportunismi politici e di particolari ambizioni. Dato quindi anche il caso che Paul Bourget solo oggi abbia sentito il bisogno di fissare in un'opera d'arte quello che *può essere divenuto* il suo pensiero dominante, non si avrebbe a che fare se non con la progressiva evoluzione di una rigida e non già di un'elastica coscienza. L'atteggiamento di risoluta difesa laica assunto dal Governo repubblicano, provoca le stizzose convulsionarie proteste tra gli ultimi malfermi campioni del trono e dell'altare. Ma l'opera del Bourget non è frutto di questa crisi odierna. Io ho una lettera di lui in cui mi parla lungamente dell'*Étape*; allora intitolata *La sève* e semplicemente in preparazione. La lettera è datata dal 1897. Allora tutta questa sommossa dei campioni del trono e dell'altare era lontana. Jules Lemaître si compiaceva ancora del suo delizioso dilettantismo critico. Barrès sfruttava ancora il famoso « culto dell'io ». Coppée non avendo ancora intinto il lucido naso nell'acquasantiera, scriveva versetti al latte e miele per le *grisettes* del Quartier Latino. Bourget invece

già nutriva ed accarezzava queste sue convinzioni e già il duca d'Orléans lo considerava come uno dei suoi amici più fedeli e più convinti. Allora anche l'affare Dreyfus non era ancora risorto, ed i nazionalisti non erano ancora sbucati dal comico assedio del forte Chabrol, per andare a fare i rodomonti nei corpi di guardia ed i baciapile nelle sacrestie!

Ma tutto questo non è più letteratura o lo è ancora troppo!

1902.

FERNAND GREGH

... « Sois ivre !
infatigablement, de la beauté de vivre !... »
FERNAND GREGH.

Fu da prima tutta una schiusa di puri sogni infantili, di soavi chimere, di semplici visioni di un'adolescenza casta ed eletta. Erano in quel primo volume di poemi di Fernand Gregh — intitolato *La maison de l'enfance* e che tre anni or sono diede al suo autore improvvisamente l'ebrezza del successo, ripercosso nella critica, dalle lodi delicate di François Coppée a quelle incondizionate di Henri de Régnier — erano in quel primo volume rievocate le prime imagini che avevan colpito l'anima sonora e lucida di un nuovo poeta: la vecchia casa lontana, ove trascorse ignara l'infanzia, le prime ebrietà di primavera e le prime malinconie d'autunno, i primi sogni e le prime realtà, le prime gioje e le prime tristezze, la casa famigliare ed il riso della sua ardesia grigia, intorno a cui è la chiara primavera degli alberi, intorno a cui si sparpaglia in un turbine d'argento il volo d'innumerevoli ali. Nulla era più delicato di quei semplici versi evocatori, dove, accanto alla gioia di un mattino d'aprile a traverso i boschi, era rievocata la serena intimità d'una piovosa sera d'inverno, accanto al fuoco, presso il camino dove il ceppo ardeva. I poemi adolescenti erano semplici e sinceri. Il loro accento era incomparabilmente suggestivo. La loro grazia era squisita. Ma, in fondo, nella *Maison de l'enfance*, v'era qualche cosa di monocorde e di troppo in-

genuo. Il poeta, quasi ancora fanciullo, aveva sognato la vita, ma non l'aveva vissuta.

Da allora, tre anni son passati. Il poeta da adolescente è divenuto uomo. È uscito dal sogno per entrar nella vita, dalla chimera e dalla fantasia è caduto nella realtà e nella verità. Egli ha lavorato, ha viaggiato, ha pensato, ha amato, ha sofferto; - volta a volta, ha conosciuto grandi gioie e tristezze profonde, se non veri dolori. La sua anima, successivamente, ha vibrato di fierezza innanzi all'opera compiuta; ha tremato, irrequieto specchio sentimentale, all'emozione dei bei paesaggi: ha avuto i fremiti dell'inquietudine dell'uomo e del cittadino, ha subìto la rivoluzione formidabile, spasmodica, della passione, ha sopportato la crisi decisiva della malattia. Il poeta non ha trovato sempre in tutto questo la gioja di vivere, ma vi ha sempre sentita la bellezza della vita. Ed ora confessa che, se l'esistenza non gli è sempre apparsa come una cosa buona non ha mai cessato di sembrargli una cosa bella. E per questo forse, per questa sua bellezza, si può in conclusione proclamar della vita anche la bontà. Tutte queste nuove fasi della sua anima, il poeta le ha fermate su dei foglietti di carta. E poichè nel suo nuovo volume di liriche, intitolato appunto *La beauté de vivre,* Fernand Gregh ha disposto cronologicamente quei foglietti, noi vi troviamo la storia di tre anni della sua vita, della vita di *un uomo.* L'adolescente d'allora non ha più vent'anni e la sua opera è matura e bella.

I.

Le ore fuggevoli, rimpianti dolenti, le tristezze senza dolore, i ricordi malinconici e soavi, le veglie pensose, gli autunni biondi e pallidi, i brividi fugaci e sempre novelli, tutto questo - (ossia tutte le prime schiette impressioni che un'anima di poeta e di uomo riceve dalla vita) - è fermato in questo volume di liriche. Il poeta vede tornare

all'alba le barche pescherecce; vede i pescatori, seduti tra le vele insudiciate, mangiare il pane con gesti scomposti e con mani umide. Essi sono tutti bagnati, laceri, sordidi... ma, visti da lunge, sotto la vela che al sole sembra candida e su le onde fatte rosee dall'aurora, spettacolo di semplicità e di forza, essi appaiono al poeta come un bel gruppo giovanile e gioioso. E così sia il tuo destino, egli pensa: vivi di una vita semplice, tendi la tua vela rugosa al soffio dell'abisso, fletti i tuoi polsi con energia su i remi, raccogli nelle tue reti la parte di pesca che le onde ti consentiranno; febbrilmente, inebbriati nelle tue brevi orgie di vino denso, d'amore e d'orgoglio; mangia, bevi come gli altri, vivi come gli altri, sii...

« ... comme eux, souillé, tremblant, morne, hâve, hébété...
— Mais que tout cela fasse au loin de la beauté! »

E il poeta canta Granata, che si matura al sole come un frutto a metà dischiuso. Egli sogna la vita splendida e indolente sotto quel sole moresco; ma pure non maledice il nero e fangoso Parigi invernale che lo tien prigioniero:

« Les rêves sont plus beaux, où se mêle un regret! »

Con un sospiro, domanda al ricordo delle città italiane che portino al poeta esigliato nell'inverno

« ... tout le printemps avec le rameau vert! »

Con la sua anima avventuriera segue le piccole vele che, calando la sera, scompaiono sul mare lasciandosi dietro esili scìe d'argento; rientrando nel passato, rievoca gli specchi inverditi dal tempo, i fasci di fiori appassiti, i silenzi che parlano nelle stanze chiuse da molto tempo, e nella nostalgia dei tristi richiami dei giorni fuggiti per sempre, egli grida:

« Tout le passé me prend à la gorge et m'étouffe! »

Ma Aprile viene con le rame di lilla e le tortore color perla, e

« les bois sont pleins de couples solitaires;
ils marchent, souriant à de tendres mystères! »

Il poeta profitta di questo ritorno della primavera, per ritornare alla vecchia Casa dell'Infanzia. Ma, benchè egli desti in ogni angolo un'eco famigliare, e il passato riviva e tutto sia uguale nelle casa solitaria, pure l'ospite avverte che il tempo è passato:

» Et pourtant tu n'es plus, Maison, celle qui m'aime!
Et malgré la bonté tranquille de l'accueil,
Je sens comme une absence imprévue à ton seuil:
Et tu n'a pas changé, — et tu n'est plus la même! »

. . . .

« ... Je suis trop joyeux pour ta sereine humblesse,
Maison, et mon orgueil est trop nouveau pour toi;
Je ne suis plus l'enfant qu'attendait le vieux toit,
Et sur le seuil le pas de mon bonheur te blesse! ».

Ma vengono le sere della tristezza in cui il poeta è « insaziabile di lagrime », vengono le notti in cui, sotto il riflesso stretto e pallido della lampada, si resta lungamente, con la fronte fra le mani, ad ascoltare:

« la musique du sang bourdonner dans la tempe »,

quelle notti in cui si piange così a lungo nell'ombra,

« ... sans savoir
si c'est de trop de peine ou de trop de bonheur ».

Eppure, in quelle notti, viene nell'ombra una donna ignorata con passo lieve, e chiude con la mano gli occhi stanchi di piangere e mette su la bocca un bacio lungo ma unico... Ma, all'alba, la fiducia ritorna, e se pure la scettica certezza che tutto inganna vi resta nel cuore, la giovinezza vince, la vita ci trascina verso la tenera creatura che

« ... promet du regard un facile bonheur »

o magari la gloria,

« pour la voir peu à peu s'évanouir dans l'air ».

E l'anima trova gioia e melanconia nella contemplazione dei cigni che nella notte sembrano « *une attente étrange et blanche d'âmes* » — o nell' ascoltare le lente pioggie dei giugni piovosi — o nei giorni d'estate che, quantunque nati nell'azzurro e nelle rose, pure fanno sentire « *trop ancien dans l'âme le chagrin de vivre* »... Tutto è vano: il destino è il nostro signore. Ma l'anima del poeta ha una riscossa e grida a questo fato misterioso:

« .... Destin, tu n'est pas le plus fort!
Debout, je te défie:
Tout homme, s'il le veut, est maitre de son sort,
et chacun fait sa vie! »

E in una notte di veglia il poeta pensa al mistero dell'al di là; se tutto sarà fine, le anime dei poeti tuttavia non scompariranno:

« Comme nos corps melés à la terre profonde,
nos âmes revivront dans la beauté du monde,
dans le flots de la mer, dans les bois, dans les vents,
et morts, nous serons plus vivants que les vivants! »

E ritorneranno le tristezze dell'autunno, le sere che cadono lentamente come piume di colombe, le brume di novembre, le fini della bionda stagione, quando

« autour des rameaux nus et des derniéres roses,
il tremble du lointain... »

La vita non è però desolata per il poeta, che, nel silenzio delle sue meditazioni, conclude:

« .... que bon ou mauvais, n'importe, vivre est beau! »

E, simbolicamente si raffigura nell'anima sua una fantastica cavalcata di giovani nella notte, verso l' Alba e verso la Vita.

« Debout, debout! Sautons au dos des étalons,
chaussons les etriers d'argent, prenons les rênes,
et que nos mains enfin fortes et souveraines,
nous ménent vers l'aurore et vers la mer! Allons! »

I cavalli scalpitano, i ferri battono, le armi tintinnano. Ma una voce li ferma al momento di prender la corsa, una voce amica e misteriosa, ieri gioconda, oggi rotta dai singulti perchè apprese la vita. Essa li esorta a non andare verso l'Ignoto:

« Laissez gronder vers vous la lointaine rumeur:
les flots roulent des corps, peut-être, sur la gréve;
Songez que pour un seul qui vivra son grand rêve,
et qui n'en sera pas heureux, le reste meurt. »

II.

In queste incertezze, perplesso, combattuto, inerte, il poeta saluta con gioia l'Aprile, arciere vincitore dell'inverno, eroe vermiglio che potrà diradare con lancie di sole le ombre che opprimono il cuore. E l'eroe vermiglio porta i primi sogni dell'amore: è tutta una rinascita, un rifiorimento, la vita è migliore: non solo è bella, ma è anche buona. Ma, poichè l'eterna vicenda delle stagioni si ripete, tornano, un po' più rade, le dorate e pallide nebbie autunnali su quell'anima di poeta, e la opprimono e la intristiscono, finchè la malattia non s'avventa sul corpo, feroce, e per lunghi mesi interrompe ogni pena dell'animo. Poichè soffre, il poeta vede con dolore il mattino, e dopo aver vegliato tutta la notte, quando scorge dal suo letto l'aurora aprire con le sue dita rosse le porte dell'oriente, per usare ancora l'insuperata immagine di Omero,

« ..... au lieu de s'écrier: Enfin!
Il songe avec fatigue: Encore! »

La convalescenza lo porta sul mare, innanzi al fasto e alla gioia del cielo e delle onde sotto lo splendore del luglio. Innanzi ai porti orientali, il poeta canta l'elogio supremo della vita. Ed esorta sè stesso:

« ... Maintiens ton âme en joie! Aime les fleurs, les femmes,
les golfes murmurants qui chantent sous les rames,
les étés, les hivers, les aurores, les soirs,
les désirs, les baisers, les yeux bleus, les yeux noirs...
Passe toute la vie à tout aimer: sois ivre,
infaticablement, de la beauté de vivre! »

Innanzi a Cartagine il poeta trova un mattino, in una piega della vela, una farfalla che dorme; ed ei dice alla sua anima irrequieta e febbrile:

« Vole aussi sans faiblir, mon âme, loin de terre:
tu trouveras enfin la voile oú te poser. »

E più tardi innanzi al porto cosmopolita e fumoso,

« .... où chante dans la nuit le bouge à matelots,
où sur les quais à l'aube on retrouve un cadavre.... »

il poeta prova intiera nella sua anima « l' emozione moderna » pel lavoro e per la fame! E da allora l'evoluzione nella sua anima si fa più rapida: è l'ora dei grandi sconvolgimenti e della passione. Dio gli appare, sente il palpito supremo di un'altra anima, sente e crede che il mondo intero, incerto e traviato dalle filosofie, sia, semplice e sincero come sempre rimarrà nei buoni, sia *en mal de Dieu!* È poi la volta dell'Amore. Il poeta può dire a una donna:

« la splendeur de la vie en toi s'est reunie! »

e aggiungerle poi, inebriato:

« et c'est, quand je te serre en me deux bras pamée,
comme si je tenais le monde sur mon coeur! »

E dalla malattia, infine, dalla malattia atroce, il poeta esce una seconda volta, ma con un'anima nuova. E tutto il suo dolore e tutta la sua pietà per gli umani si rivelano in queste strofe magnifiche, il cui potere evocatore può rivaleggiare solamente con quello del nostro grande Pascoli:

« ... Ma pitié fraternelle
descend aux souffrants inconnus;
j'ai froid pour tous les enfants nus,
toute douleur m'est personnelle. »

« Je songe aux pâles prisonniers
qui pleurent sous la molle haleine,
que, par-dessus le mur, la plaine
exhale aux matins printaniers. »

« Je songe aux éternels malades,
qui souffrent couchés sur le dos,
les yeux dans les fleurs des rideaux,
parmi les infirmiers maussades. »

« Je songe aux soldats malchanceux,
qui, le soir, au fond des chambrées,
avec des larmes désesperées,
se chantent un air de chez eux. »

« Je songe même aux humbles bêtes,
aux vieux chevaux roués de coups,
qui tirent, allongeant lours cous,
et secouant leurs pauvres têtes.

E dopo queste sensazioni, rivelate in quei versi squisiti e stupendi, niente di strano se il poeta in una lunga ode inneggia alla Casa del Popolo e al giorno di pace in cui questa casa sarà la terra,

« La Terre, à tout jamais libre sous le ciel bleu,
où s'etreindront ceux-là qui se tuaient naguère;
la Terre, sans faux dieux, sans pauvres et sans guerre,
Maison du peuple immense et seul Temple de Dieu! »

III.

Avrete veduto, da quanto ho scritto ed ho citato più sopra che questo giovine poeta, questo Fernand Gregh - che io volli or è molto aver l'onore e la gioia di presentare per primo ai lettori italiani - appartiene a quel drappello generoso di nuovi poeti. che, usciti dalle nebbie del sim-

bolismo e dalle manieratezze del Parnassianismo in Francia o del D'Annunzianesimo in Italia, dopo riceyutene impressioni dirette ed immediate, cantano la vita, la vita nei suoi molteplici aspetti, con sincerità, con semplicità; – e se anche descrivono un paesaggio non ne fanno un bel pezzo da antologia, ma vi metton dentro l'anima loro, la vostra, la mia, un'anima moderna, infine, aperta al soffio delle nostre sensazioni ed alla luce delle nostre idee. Questi poeti cantano le bontà semplici della vita famigliare, la poesia delle piccole realtà, il significato elevato delle cose umili. E la loro opera è così opera di bontà e di bellezza nel medesimo tempo.

Tra questi nuovissimi poeti Fernand Gregh è in Francia forse il migliore. Nessuno, come lui, sa dare in pochi versi un'emozione profonda, sa fissare un quadro indimenticabile, un momento di vita significativo. Leggete, per vedere se esagero, questi otto versi che s'intitolano *Instant*. Non è nulla, a prima vista, e pure - osservatelo - è un vero piccolo capolavoro:

« Une étoile fleurit, pâle, dans le ciel bleu.
De l'infini, légère et vague, la nuit pleut.

Sur le fleuve, là-bas, dan la brume sereine,
Un bateau longuement fait pleurer sa siréne...

Un pas doux va et vient dans la chambre à côté.
C'est Elle, l'âme élue et la soeur de bonté.

Je travaille. Je suis sans regret, sans envie.
Il fait triste, il fait doux. Rien de plus. C'est la vie. »

E questa rara finitezza di verso e questo dono d'espressione sono in tutte due i volumi di poesia di Fernand Gregh. *Maison de l'Enfance* e *Beauté de vivre.* Dal punto di vista formale il Gregh è lungi dalle rivoluzioni dei *vers-libristes*, come si son chiamati. Tuttavia anch'egli non bada sempre al numero dei piedi e in mancanza di rima si contenta molto sovente dell'assonanza. Ma è poco; tanto è vero che la stessa Accademia, premiando i suoi versi, ne ha sanzionato le tecniche arditezze indipendenti.

Ricco d'immagini, pieno di sentimento, squisito ma non gorgheggiatore di minuetti, delicato ma non debole, elegante, originale, sincero, questo nuovo poeta che sembra frutto di un Verlaine e di un Musset, in ciò che quegli ha di più profondo e questi di più ardente, darà una nuova splendida gemma alla corona di gloria davvero regale che la Poesia francese ha, dal principio del secolo che è morto al principio di questo secolo che nasce, sul suo capo. E finchè vi saranno giovani poeti come Fernand Gregh e volumi di liriche come questa *Beauté de vivre*, mi pare difficile che la Poesia francese debba cedere a qualche altra quella corona di gloria e di bellezza.

Maggio 1900.

ANTONIO DELLA PORTA

I.

Volgevano quei giorni di febbre letteraria che un grande editore come Angelo Sommaruga aveva, non per mecenatismo, ma per suo proprio interesse saputo suscitare e fomentare sempre più. Erano tre le scuole allora, ed anche per qualche anno successivo, cui si raggruppava intorno il piccolo drappello delle intelligenze e dei valori, insieme con la gran folla presuntuosamente schiamazzante degli impotenti e delle nullità invadenti. V'erano i carducciani che, imitando malamente e pedestremente il Maestro, prostituivano sè stessi e avvilivan nel facile smercio profano la gran bellezza di forme e di suoni che Giosuè Carducci aveva ritrovati e novellamente condotti alla pura fiamma dell'arte, alla gran luce del Bello; v'erano gli stecchettiani che, esagerando la nudità ed il verismo crudele di Olindo Guerrini, cadevano nella ignobile e sozza pornografia involuta nell'orpello d'un sonetto o d'una quartina, e rasentavano, non incappandoci, per troppa indulgenza, il codice penale; v'erano in fine (e questi a dire il vero eran pochi e sorgevano appena allora) i d'annunziani, che tuttavia erano ancora i discepoli che pure decalcando le magiche cesellature del d'Annunzio, avevano più degli altri rispetto per l'arte, bontà e larghezza di coltura.

Quell' aria rarefatta era troppo povera per chi aveva i polmoni buoni come Antonio della Porta; e l'adagiarsi mollemente su l'opera d'un altro per profanarla e ricopiarla era troppo povera ed umiliante opera per chi era chiamato all' azione, ma all' azione battagliera, pugnace, pel trionfo di qualche idea propria. Ed in fatti, improvvisa-

mente, questo giovane poeta abruzzese, che studiava a Bologna, pubblicò dallo Zanichelli il suo primo volume di versi, *Le sestine.* Il volume fece rumore poichè era genere non trattato da anni moltissimi. Il poeta raccolse lodi e biasimi, come tutti coloro la cui opera s' impone, non potendo fare a meno di suscitare intense ammirazioni e antipatie necessarie. Quello infatti è rimasto l'opera più importante di Antonio della Porta, chè scrisse, dopo, altri libri e cesellò rime in altri metri, e d'altri cerchi d'oro e d'altre gemme adornò il suo bagaglio letterario, ma è rimasto sempre, finora, il poeta delle *Sestine* e delle *Canzoni.* Infatti fu egli che queste forme poetiche abbandonate da tempo in Italia, e così ricche, e così belle, e così nobili ed ardue risuscitò, anzi le esumò da una sepoltura d' onde esse riuscirono pronte a nuove vittorie.

La sestina derivò dalla poesia provenzale nella quale fu introdotta da Arnaldo Daniello, trovatore vissuto alla fine del secolo XII. Quelle sei stanze, col rinvio ripetuto sei volte delle terminazioni necessariamente bisillabiche, con la mezza stanza di tre versi, ciascuno dei quali ha (una in mezzo e l'altra in fine) due delle stanze, erano pei trovatori di quell' epoca un *tour-de-force* e come tali ebbero fortuna. Ma fu introdotta nella letteratura italiana, come splendida forma metrica non sempre trattabile però, solo più tardi da Dante Alighieri. E l'uso di essa fu poi ripreso, su gli esempi dell'Allighieri, da Francesco Petrarca, e divenne generale fra i petrarchisti: e se ne hanno degli ottimi saggi di Jacopo Sannazzaro, del Bembo, del Groto e di altri poeti del secolo XVI. Una varietà della sestina è quella doppia, e ne lasciò un mirabile esempio Dante stesso nella lirica che principia *Amor, tu vedi ben che questa donna*, e che ha la stanza di dodici rinvii di rime, e mezza stanza di sei versi pel congedo. Ma di sestina doppia non si trovano esempi posteriori al Cinquecento.

Ho detto che non sempre e per ogni soggetto è trat-

tabile, poichè la sestina poco si adatta alla narrazion
e ai forti sentimenti. Essa non è e non può essere, pe
lo più, che una cosa tenue, fine, ondeggiante, triste sempr
chè con la monotonia delle medesime sei parole bisill
biche che si svolgono e si rinvolgono come una spir
genera nell'anima una non so quale mestizia, una langu
dezza ed un'ostinazione di sensazioni e di concetti inte
sissima. Anzi, il conte de Gramont, ottimo cultore di qu
sta forma metrica, nel suo libro delle *Sestine*, precedu
dalla storia della sestina nelle lingue derivate dal latin
— libro edito fin dal 1872 — definisce questo genere
liriche, una « réverie où les mêmes objets se présenten
à l'esprit sous des aspects successivement différents, ma
qui conservent des uns aux autres une certaine ressem
blance, ondoyant et se trasformant comme les nuages d
l'air ».

Questa forma, dopo un letargo di tre secoli, dal XV
al XIX, Antonio della Porta ha ripresa infondendovi sangu
vivo e nuovo nei concetti e nelle sensazioni. Poi che ques
è ciò che più è da notarsi nelle sestine di Antonio del
Porta. Altri — ad esempio il d'Annunzio con le ballate
le canzoni a mo' di Angelo Poliziano — hanno esuma
forme metriche nel cui andamento e nella cui nuova ve
ginità essi si sono altamente compiaciuti con entusiasm
d' arte. Ma hanno fatto opera assolutamente formale po
chè questi metri e queste forme hanno ripulito del
strato grigio di polvere di cui l'oblio le aveva ricoper
non solo, ma torturando la loro mente hanno *voluto pe*
sare e sentire come coloro che quelle forme primieramen
trattarono e che in quei ritmi musicalissimi per primi
compiacquero. Non hanno saputo o voluto fare quel ch
con grande acume ha fatto invece Antonio della Port
cioè limitarsi ad adottare solamente le forme metriche r
prese dagli antichi, o per dir meglio dai primitivi, e no
voler far opera da certosino nel torturare il proprio pe
siero e la propria anima sino al voler pensare e sentir

come pensavano e sentivano - diversissimamente da noi per natural causa, chiara nella lunga vicenda di anni che da loro ci allontana - Lorenzo de' Medici, o Giuliano, o Angelo Poliziano quando cantava:

Ben venga Maggio e il gonfalon selvaggio!

Ricordate infatti, nell' « Isaotta Guttadauro » di Gabriele D'Annunzio, la *Ballata d'Astioco e di Brisenna?* È metricamente perfetta ed anche pel pensiero intorno a cui si svolge, e pei concetti che l' informano e ne infiorano la trama d'oro. E non potrebbe esser firmata dal Magnifico e da Poliziano o da qualunque altro dei verseggiatori del Quattrocento? Ora, perchè falsare nell'opera d'arte il pensiero non solo proprio, ma a dirittura dell'epoca? Non si produrrebbe così che un lavoro di imitazione finissimo e completo, e non si verificherebbe che un assai strano fenomeno di sdoppiamento fino a poter far vivere il pensiero proprio, nelle singole cellule, di varie sensazioni provate da uomini lontanissimi da noi. — Antonio della Porta questo non volle. E pur scrivendo in metri antichi e con forma antica - sebbene più polita - è stato sempre poeta squisitamente moderno (quantunque egli s'ostini a dichiarare d'essere un uomo antico). Egli ha portata la sestina ad un grado altissimo, si è molto avvicinato a quei due o tre maestri antichi che meglio la trattarono; e la lingua nostra modernissima, pallida ed anemica, che per povertà di parole note agli scrittori e per troppo monotona uniformità di periodare rende spessissimo involuti e oscuri fino i concetti più nitidi e semplici, o che per ignoranza degli scrittori non è talvolta nemmeno sufficiente a dar forma sensibile e salda ai concetti che essi sentono embrionalmente fervere nel loro intelletto, Antonio della Porta ha, coi suoi lunghi studii, saputo rinvigorire e quasi rinsaldare, con proprietà e purezza di verbo, con semplicità d'espressione, con varietà di periodare; e ciò non è solo nelle *Sestine*, ma in tutti i versi di Antonio della Porta.

Un'altra cosa che egli ha tentata gli è magistralme riuscita: l'introduzione nella lirica moderna della sest che narri un'azione, ciò che mai, nè meno gli antichi p ottennero o sperimentarono. Egli v'è riuscito, al con rio; e la sestina Al fratello, quella del Perdono, qu della Vergine Morta, la cui camera è poi dalla ma lasciata intatta, sono prove splendide del suo succes Ma dove Antonio della Porta tocca altamente la n lirica e sentimentalmente profonda è nelle *Sestine focolare:* quelle sei sestine che sono un capolavoro se stesse. La religione della famiglia è espressa arte magica. Ed è tutto merito suo unico, e non d'i tazione, questo religioso sentimento del focolare, chè que sestine furono scritte fin dall'89, prima perciò che que religione ispirasse a tanti poeti tante liriche, su le qu grandeggia, luminosa, la *Consolazione* di Gabriele D'A nunzio. In questi duecentotrentaquattro versi Anto della Porta ha fatto opera mirabile, e che a torto n ha seguitata, chè la sestina alla madre, al fratello, a memoria della nonna e quelle due scritte nella notte Natale, son cinque gioielli del sentimento più squisito dell'arte più sottilmente buona.

Ma Antonio della Porta non è solo il poeta delle stine; egli è anche un continuatore ed un cultore d *dolce stil novo.* Guittone d'Arezzo e Guido Guinizzelli Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia, furono i suoi maes e sono la sua adorazione: e a capo di tutti è Dante. Ques scuola l'ha attirato e l'ha preso completamente, ques scuola che fu iniziata dal Guinizzelli, il quale riverì co maestro nei suoi primi anni Guittone d'Arezzo (cui man una canzone a ciò che la correggesse), e che si liberò b presto dalle pastoie convenzionali e dal vecchio frasar dei Provenzali, aprendo, all'affetto virginalmente seren novi e intentati sentieri. La sua canzone su la *Natu d'amore* riassume per la prima volta in Italia le teor morali e filosofiche dell'amore, ed è radice di quella liri

:ale ch'ebbe a seguaci Guido Cavalcanti, Cino da Pi-
ia e gli stessi Dante e Francesco Petrarca.

Il della Porta ha raffinato la ballata, che come s'esprime
iido da Sommacampagna « a lo sono et a lo canto delle
tte ballate o sia canzone le persone ballano e danzano,
perchè a lo canto de loro le persone ballano elle sono
pellate ballate ». Ha raffinato la canzone del Cavalcanti,
il sonetto rinterzato prima invenzione dell'Aretino; ha
ffinato il madrigale e il serventese, la napolitana e la
inta rima, e l'ottava, ed è il più squisito e leggiadro
vatore e verseggiatore dei giorni nostri, sperso pro-
io nella volgarità dell'oggi.

Intanto mi si dice che egli prepari la pubblicazione delle
ntanove migliori sestine: trentasei divise in sei gruppi
sei ognuna, come le stanze e i versi delle sestine: e un
igedo di tre sestine dedicate una all'inventore e le altre
migliori che trattarono questa forma: a Arnaldo Da-
llo, il bel poeta provenzale, il trovatore che già ben
iveva *in latino et in vulgare*, a Dante Alighieri, e al
ıve e sospiroso amatore di Laura. E questa unione sarà
eceduta da un lungo studio di Giosuè Carducci su la
stina e la sua storia a traverso la vicenda dei secoli e
ll'Arte. E questa sarà l'opera più saldamente organica
Antonio della Porta; e con questo libro egli s'imporrà
pubblico. E ciò, come disse una volta Ugo Ojetti, sarà
una parte, egoisticamente parlando per noi soli, sarà
male poi che Antonio della Porta - dell'antica lirica
nostra fonte - diverrà di dominio pubblico e cesserà
sser il dolce e tenero rimatore, il delicato redivivo
to di noi soli, che lo comprendiamo, l'apprezziamo e
miamo.

Novembre, 1896.

F. DE GRAMMONT

Un poeta italiano in Francia.

I

Il giorno di Natale è morto a Parigi nel suo appartamento della *Rué d'Assas*, fra le cure dei figli uno dei quali, Luigi, commediografo di qualche valore, in età di 86 anni il conte Ferdinand de Grammont, poeta francese ed italiano, letterato di dottrina altissima, poeta solitario ed originalissimo. « *On n'est pas grand* - dice il nostro amico Stendhal nelle sue « Meditazioni » - *si on n'est pas original. Mais on peut être original sans être grand* ».

La virtù dell'originalità - pensando che la parte principale dei suoi versi fu dettata tra il 1830 e il 1848 - il conte de Grammont la possedeva incontestabilmente. In quanto alla sua grandezza eccovi come Armand de Pont-Martin salutava nel 1854 il poeta gentiluomo che aveva pubblicato allora l'oramai introvabile *Chant du passé*, la raccolta di versi più ampia, più importante e più colorita delle non molte, date dal Grammont ai torchi tipografici: « *Altesses du drame et du vaudeville, du feuilleton et du roman, de la fantaisie et de la critique, du cabinet de lecture et du théâtre, de la spéculation et de l'agiotage, de l'Opéra et de la Bourse, des coulisses et de la coulisse, saluez! saluez bien bas! c'est un grand poète qui passe...* ».

E che ora se ne va, ahimè! aggiunge Emile Massard. E se ne va - aggiungo io con dolore - senza troppi allori sul suo feretro, senza discorsi di confratelli, quasi senza articoli di giornali. La stampa e la letteratura francese hanno dato già a piene mani tutti i loro fiori sulla recente

· immatura morte di Alfonso Daudet, e presentemente il uccesso strepitoso del *Cyrano de Bergerac* del giovanisimo Edmondo Rostand tiene troppo occupati i letterati lella Senna, perchè s'avvedano che uno di loro, forse il oro decano, che fu nobilissimo ed altissimo, lascia Parigi. *e repaire honni*, com'egli disse, e le sue turpitudini, per fasti fiammanti di una vita ideale. Del resto in Francia Ferdinand de Grammont era quasi un dimenticato, era quasi onsiderato come un poeta che sopravviveva a se stesso. Fu uno spirito solitario, un poeta isolato, e a chi ciò gli improverava, egli ha risposto nel *Dernier mot:* « D'acordo. Ma questo rimprovero suona al mio orecchio come n elogio, e nessun rimprovero m'ha così poco turbato. *Donc... aucun n'a pu me voir à son char attelé, et je n'ai marché dans l'ombre de personne* ». Del resto egli stesso iveva riservatissimo, fra i suoi libri e le dolcezze intime lelle sue memorie e i conforti ultimi del focolare.

Io ho qui, sul mio tavolino da lavoro, mentre scrivo, nolte sue lettere ad Antonio della Porta, di cui era intinissimo e affettuosissimo amico. In una di queste lettere, lopo aver notato e scherzato su *les moustaches relevées n héros* e *l'air d'un monsieur à ne se faire pas marcher ur les pieds* del suo giovane amico e confratello italiano, gli scrive: « Come vi ho detto, io vivo molto ritirato, o er meglio dire, isolato. Alla mia età (*era nel novembre del 1890*) che io porto, del resto, senza troppa fatica, non i hanno più contemporanei. Tutti i miei amici di giovinezza, tutti i letterati che furon miei intimi o miei conoscenti ono scomparsi quasi successivamente. Fra quelli che sono enuti di poi io non ebbi che relazioni poco seguite. In quanto poi ai giovani di oggi ne conosco solamente due: na l'uno abita Parigi solo di passaggio a volte: l'altro, he è mio figlio, non si occupa che di teatro ».

Ma questo vecchio poeta « obliato » aveva avuto l'ammirazione e il rispetto di confratelli, come Alfred de Vigny · Musset, Balzac e Stendhal, Barbier e Sainte Beuve,

Baudelaire e Banville! E Théophile Gauthier in quella meravigliosa prefazione ai *Fleurs du Mal* di Baudelaire parla con molta deferenza e molta ammirazione del conte de Grammont paragonando alcuni suoi « felici esempi » di ritornello agli effetti musicali cercati da Baudelaire assai di sovente con uno o più versi particolarmente melodiosi che fanno ritornello e riappariscono volta a volta « *come nelle strofe italiane chiamate* sestine ».

III

Ho nominato le sestine. E ciò mi richiama a precisare il merito altissimo di questo poeta oggi morto, e il merito altissimo ch'egli ha specialmente di fronte a noi italiani. E, ciò che più l'onora, di fronte alla letteratura nostra. Qualcuno, in Italia, avrà saputo del conte Ferdinand de Grammont il nome, il titolo di qualche raccolta di rime, magari la grazia e l'originalità di qualche poesia; ma pochissimi — io credo — sapranno come egli amasse le lettere nostre di amor vivido e profondo e com'egli, il vecchio obliato, le coltivasse nel silenzio del gabinetto da lavoro nel suo appartamento della rue d'Assas, con un pertinace sentimento di devozione e di rispetto. Io ricordo nel *Chant du passé*, in uno degli ultimi sonetti e uno dei più perfetti e musicali, i modelli supremi di poesia che egli consiglia: « *Ne lisez point Ronsard et nos autres anciens; mais épelez Pétrarque et les Italiens. Respirez en sa fleur cette langue d'emblèmes.* » Seguite nel loro arco quei dotti entimemi: dai boschetti verdeggianti, guardate come, emancipati dai dedali pagani. esaltano al cielo gli amorosi problemi. O sonori laureti! o rive rischiarate dove vagano le vestigie sacre dei bei piedi! È

là che si vedono, carezzati d'armoniosi presagi, elevarsi in folla uccelli radiosi

> « *et soudain resplendir au dessus des feuillages*
> *ce Phénix que Boileau n'a jamais su trouver* ».

Questo amore per l'Italia, altissimo e ferventissimo, che gli fa anteporre nella sua passione anche i piccoli maestri di rima italiani del trecento e del quattrocento alla gagliardìa di Ronsard e all'arguzia di Boileau, lo ha portato a fare per i grandi monumenti della nostra letteratura, specialmente poetica, su Dante, su Petrarca, sul Tasso, sull'Ariosto e poi su i minori, da Guido Guinizzelli a Cavalcanti, dai Petrarchisti a Lorenzo dei Medici, uno studio così attento, sagace, dotto, amoroso, come pochi poeti nostri d'Italia hanno fatto, prima di schiccherar versi con munificenza magnifica. E da ognuno di questi poeti il Grammont ha assunto un po' della sua qualità principale: da Dante la saldezza bronzea del verso così immobilmente fuso, da Petrarca la grazia e la soavità dell'espressione, da Lorenzo il Magnifico la freschezza e la musicalità dei versi e delle rime. Io non mi fermo — e me ne mancherebbe il tempo e lo spazio — a esaminare la sua produzione francese, la sua lirica, per la quale credo che bastino i giudizi e gli uomini citati più in su a farla reputare lirica di un vero poeta. Io ho intitolato il mio articolo ad un poeta *italiano di Francia*, ed è appunto della grazia e della potenza di questi suoi saggi italiani che io vogli darvi una anche confusa e frettolosa notizia.

III

Versi italiani rimati da grandi poeti stranieri non sono questi i primi a trovarsi: cito, a caso, e solo fra altri lord Byron che rimò in italiano con tanta grazia. Ma la fantasia dell'autore di *Childe-Harold* non ha l'importanza

del tentativo lietamente coronato del conte de Grammont. Sfogliando alcuni dei suoi volumi, specialmente *Chant du passé* del 1854, come ho detto, e *Olim* molto più recente, cioè del 1882, voi trovate a decine i sonetti italiani e altri versi e altri metri e altre rime. Ma non solo: acceso dall'amore dei metri della poesia italiana, conscio della sua potenza di verseggiatore e di rimatore (a proposito della rima, io ricordo in un volumetto pubblicato nel 1894 a venti esemplari, *Les vers de ma bibliothèque,* un sonetto a Teodoro de Banville, il pontefice massimo della rima, dove è un gioco di questa, indiavolatissimo e pur dissimulato con arte squisita) conscio, come dicevo, di questa sua potenza egli si è compiaciuto in più ardui cimenti. E il cimento più arduo, più difficile ed anche più trionfalmente compiuto è quello della sestina. Molte sono le sestine in questi volumi che ho qui sul tavolino a portata della mia mano, e tutte precise e curatissime. Anzi egli scrisse tutto intero un volume pubblicato nel 1872 nella cui prefazione su la storia della sestina nelle lingue derivate dal latino - Tommaso Casini in un suo libro ricorda quei versi e questa prefazione con molta deferenza - Il Grammont definisce la sestina: « une rêverie, où les mêmes idées, les mêmes objets se présentent à l'esprit sous des aspects successivement différents, mais qui conservent des uns aux autres une certaine ressemblance, ondoyant et se transformant comme les nuages de l'air ».

Apro a caso il volume *Chant du passé* ed ecco una sestina dolcissima, ove già il titolo prenunzia la grazia della strofe. S'intitola: *Vaghezza delle selve*, un vero titolo petrarchesco. Udite una delle strofe, l'ultima:

« Un dì, oh che possa m'involgere un'ombra,
più folta in più profonde aspere selve!
Così, sicuro delle prische pene
non udirei tal volta ne le frondi
sgorgare il fiato del vicino mondo,
anche turbarmi lo squillar del tempo. »

E la terzina finale, diremo così, riassuntiva delle parole finali:

> « Qui il tempo è fatto sol di luce e d'ombra;
> ma il mondo, quanto spiegano le selve
> frondi e foglie, ci porge affanni e pene. »

Io non posso citare molte di queste sestine, come vorrei, e per intero. È tale il profumo di grazia e di freschezza primaverile che ne emana che io non so fra queste che confondono i profumi in un'unica fragranza qual sia la più odorifera e la più fresca di rugiada notturna. Sono fiori freschissimi di poesia che mi richiamano nella memoria la bianca imagine di un sonetto del Grammont:

> « *Je vis comme un grand lys lentement me sourire,*
> *et sur le bleu du ciel jeter sa blanche fleur.* »

Giosuè Carducci, che della sestina fu amico così da esumarla da tomba immeritata, ha notato le sestine del conte de Grammont come opere di non poca rispettabilità. E mi piace citare tre o quattro righe di un'altra lettera del Grammont ad un amico italiano, dove il dolce vecchio vela di cortesia la commozione sua quasi infantile per l'elogio sovrano di Giosuè Carducci, l'altissimo fra i poeti viventi. Egli scrive: « Je vous suis vraiment obligé de la peine que vous avez prise de me transcrire la partie de la note de M. Carducci où il parle de mes sextines en termes si bienveillants. Je puis même dire si flatteurs. Je ne me serais guère figuré que mon nom, si médiocrement notoire en France, eût pu franchir les Alpes et parvenir jusqu'aux rives de l'Adriatique. » E più giù si giustifica di aver introdotto le rime nella sestina francese fra le sei parole continuamente rivolgentisi e svolgentisi, rimando ad esempio, come nel *La parole de bois*, insieme a tre a tre, *trace, face, place* e poi *Chemin, demain, humain*. La sestina aggiunge così altre difficoltà alle molte e terribili ch'ella porta con sè e che l'hanno fatta giacere per tanto tempo in letargo infecondo.

Ma ecco che il Grammont si giustifica della sua libertà metrica: « Qu'il veuille (Carducci) bien me pardonner d'avoir introduit les rimes dans la sextine. En français c'était indispensable. L'accentuation n'y est pas assez marquée pour suffire à la prosodie, comme dans l'italien. Chaque langue a ses exigences particulières en ce qui regarde la versification. Nous ne pouvons pas plus faire des vers accentués que des vers scandés. On a essayé des uns et des autres, sans succès. » E poi più giù sempre col suo grande fiammeggiar d'amore per l'Italia: « Andiamo, andiamo! l'Italia, malgrado il lamento di Giosuè Carducci, non ha ancora date le sue dimissioni; la poesia e le lettere vi son sempre qualche cosa più che un ricordo! » E questo egli lo scriveva nel 1890, quando nè il d'Annunzio nè il Fogazzaro erano ancora entrati in Francia fra applausi, come vincitori.

E con quello stesso amore il Grammont ha anche costruite sestine francesi con versi endecasillabi, la cui musica riesce ostilissima a comporsi dolcemente. Ha anche portato in lingua francese la canzone petrarchesca. Leggete l'invio:

« *O ma chanson, certes, tu peux le dire;*
fidèlement dan ces six visions,
la Muse aidant, j'ai décrit le martyre
qu'a fait subir à mes illusions
un monde amer, plein de déceptions. »

Ma fra i sonetti sono esempi di versificazione italiana pregevolissimi. Maneggia il verso con un'agilità straordinaria, allaccia le rime così semplicemente e sveltamente, fonde quartine e terzine con piena maestria. Ve ne cito uno per intero fra tanti e tutti bellissimi:

« Non archi o statue, nè di cortigiani
ammirazione e lodi, non romore
di gente, o scorta, o tal segno esteriore
e quanti mai siano suffragi umani

mostran i veri Regi. Tutti vani
di questi i titoli, se del Signore
Sommo Monarca non v'è con onore
posto il sigillo da sacrate mani!

Di tal sanzione privi, quelli che hanno
scelti le turbe cieche nulla fanno
ch'agli eletti del cielo aprir la strada:

e quando poi l'ira di Dio si desta
a lei non tanto pesa e scettro e spada,
quanto una paglia al vento di tempesta. »

IV

Debbo io commentarvi le bellezze di questo sonetto, e specialmente dell'ultima terzina? Devo sorvolare su le *terze rime* portate anche dal Grammont nella poesia francese e su le ballate italiane, e non posso più dire su le sestine e su i sonetti tutto il bene che vorrei, nè posso dire, più che così, quanto sien limpide e magistrali le traduzioni da Dante e da Petrarca, da Camoens e da Thomas Moore. Nè posso farvi ammirare sestine come *La plainte de l'épée* e come *Beatae Mariae Virgini*. E voglio chiudere con la prima quartina di un sonetto al Petrarca, per cui il Grammont ebbe un'adorazione infinita.

« O vate, del cui gran nome s'onora
Sorga non che Arno, di te fu l'amore
che ardita brama pur mi pose al core
di verseggiar nella tua lingua ancora ».

E verseggiando nella lingua di Petrarca egli fu signore di cortesia rendendo a noi quelle rime che fino al secolo XIII i nostri trovatori da Lanfranco Cigala a Simone e Perceval Doria, da Bonifacio Calvi a Bartolomeo Zorzi e più a Sordello, consacrarono alla lettura provenzale.

Mentre finisco queste notizie frettolose, il ritratto del vecchio soave mi guarda con il suo sguardo carezzante di quasi cieco. È il ritratto di un vecchio dolente - di un *mesto vecchione*, come scriveva egli scherzando - una figura triste e stanca, un viso aperto e franco incorniciato di barba argentea e di capelli argentei che scendono indietro, su le spalle, copiosamente: l'effige di un Gounod malinconico. E sul suo volto, nei suoi occhi è la tristezza di vedersi dimenticato, se bene egli dica in una poesia che se Barbey e Gauthier ebbero cari i suoi versi, poco lo accora il disprezzo di altre genti. « *Le temps est l'avocat des hommes méconnus!* » dice il conte Ferdinand de Grammont, aprendo le rime d'un suo sonetto. E dal tempo egli, il poeta, non può attendere che luce e memoria dolcissima e rispettosissima.

28 Dicembre 1897.

FÈLICIEN CHAMPSAUR

I.

Il ritratto di Félicien Champsaur vi dice subito quale sia l'artista. Rare volte trovai rispondenza maggiore fra l'uomo e la sua opera: ha un viso forte e valido, dove dardeggiano due occhi sfolgoranti: su le grosse labbra ornate da due mustacci fieramente rialzati alla d'Artagnan, è un sorriso continuo, fatto di ironia e di giovinezza: sotto una capellatura folta, bruna e riccia, s'apre una fronte vastissima, dove l'orma dell'ingegno è evidente, dove l'ispirazione mette un baleniò ed il pensiero un'ombra. È, dunque, il profilo di un uomo forte e giovane. A questo ritratto fisico corrisponde l'altro datone da Maurice Barrès in queste parole che seguono: « Vi è nei libri di Félicien Champsaur un'avidità sensuale che fa pensare all'invasione di alcuni barbari in un'ambiente di lusso sfrenato »; e più giù: « L'opera dello Champsaur è il giornale di un barbaro avido e senza freno, precipitato in un ambiénte in cui sono ammassate tutte le ricchezze di una vecchia civilizzazione e di un'amministrazione complicata. » Non potrebbe essere resa meglio la strana impressione che sorge da qualunque libro di Félicien Champsaur. Vediamo ora per quali essenze questa personalità di scrittore si esplichi nella sua opera. Egli è in Francia in grande voga, ha un pubblico di fedeli e di ammiratori, cui riesce grata l'impressione di vita e di giovinezza che emana dai suoi romanzi e dalle sue novelle.

Quindici romanzi, oltre otto e dieci volumi di critica ed oltre una diecina di commedie, fra cui le belle ed applauditissime: *La gomme* e *Liliane* (che si rappresentò presto in Italia ma senza fortuna) hanno portato lo Champsaur a tale notorietà, ed hanno così lucidamente definita la sua fi-

gura letteraria ed artistica, che uno studio su la sua opera non può riescire nè inutile, nè prematuro. Alcune influenze ch'egli ha subìto sono state troppo violente e troppo radicalmente l'hanno mutato e complicato, perchè egli possa, senza un colpo di genio, rinnovarsi completamente, perdere quella sua essenza di « letterato d'eccezione ».

Félicien Champsaur è nato a Turriers, paese delle Basse Alpi, circa l'anno 1860. Venuto a Parigi, all'uscire dal collegio, per darsi alla letteratura, divenne l'amico di Paul Bourget e di Jean Richepin, come lui allora esordienti. Il suo primo libro è datato dal 1882 e si intitola *Dinah Samuel* (1). L'autore bandiva con quel libro una nuova scuola letteraria, *Il Modernismo*, esplicata in una lunghissima prefazione che mise a rumore i bivacchi letterari e che rimase celebre per le sue idee e la sua violenza. La nuova scuola non ebbe molti seguaci: ed uno dei migliori fu Pierre de Lano. Tuttavia lo Champsaur fu proclamato e rimase e rimane ancora il *maître-moderniste*, autore di quelle cinquanta pagine rivoluzionarie sul moderno in letteratura ed in arte. Il suo primo romanzo *Dinah Samuel* ha due soli difetti: è troppo lungo ed è troppo confuso. In quanto alla lunghezza mi si potrebbe giustamente opporre che i capolavori non si misurano a fogli di stampa; ed in quanto alla confusione mi si potrebbe ribattere che nei dieci capitoli di *Dinah Samuel*, lo Champsaur non ha voluto fare che dieci grandi, dieci enormi affreschi di vita contemporanea, unendoli per il filo sottile dell'amore del poeta Patrice Montclar per la grande tragica Dinah Samuel. E, necessariamente, un grande affresco dove si muovono centinaia di persone, deve riuscire affollato e confuso. Comunque *Dinah Samuel*, come esordio, è forse il libro più forte che uno scrittore abbia scritto a poco più di vent'anni. Dinah Samuel, questa grande prostituta e questa grande attrice, vi è spietatamente studiata e l'amore di

(1) *Dinah Samuel* (Parigi, Ollendorff, 1882). Ristampato da Ollendorff nel 1889, con la prefazione, *Le Modernisme.*

Patrice Montclar per lei sale, talvolta, all'apogeo della passione e della sofferenza. Si disse di questo romanzo: libro a chiave! e si volle trovare in Dinah Samuel non altro che un trasparente pseudonimo ed in Patrice Montclar, un ritratto dell'autore. E sia pure. Che importa? Romanzo a chiave? Dove, nella realtà della vita o altrove, hanno preso i loro personaggi, i romanzieri più grandi, Balzac, Dickens, Zola? Rastignac e Lucien de Rubempré, il padre Goriot e la cugina Betta, non ebbero, prima di essere nei libri balzacchiani, un nome ed un cognome ed uno stato civile sotto il regno di Carlo X o di Luigi Filippo? E gli eroi di Dickens, da David Copperfield ai minori non furono copiati da buoni sudditi della bionda Albione? E Zola? Non si contrapposero sempre ai personaggi dei suoi romanzi i veri nomi, i veri titoli, le vere figure? Nè basta: un erudito, il signor Fernand Drujon, in un enorme volume, *Les livres à clef*, trova anche nella *Divina Commedia* duecento personaggi di cui pretende svelare i nomi e le vere personalità. E Aristofane, Terenzio, Shakespeare, - cito i primi che mi vengono sotto la penna - Rabelais, Racine, Molière, la Bruyère, il duca di Saint-Simon e via dicendo? Solo la vita, dunque, e la verità, chiavi sublimi, aprono ogni libro, penetrano ogni segreto, ogni recesso, ogni gelosa custodia. E se mi sono dilungato in questa difesa si è perchè a molti libri dello Champsaur si potrebbero rimproverare quelle trasparenze, che oltre gli alti meriti intrinseci del libro, procurarono il grande successo di *Dinah Samuel* e del suo giovane autore.

Seguirono altri volumi, uno di novelle, *Entrée de clowns*, divertenti piccole storie, delicate e divertenti « fantasie sfarfallanti » come le chiamò il Toudouze, novelle che nascondono la verità sotto una leggera apparenza di ironia, racconti passionali, dove la carne rosea e tentatrice appare sotto le trasparenze del fine tessuto filosofico ed umoristico. Seguì un altro romanzo, oggidì introvabile, così che è divenuto una vera rarità bibliografica, *Le Coeur*, libro

sensuale, tutto vibrante d'amore e di tenerezze perdute, scoppiettìo di baci, figurine di donne magistralmente acquarellate, e, sopra tutto, canzonatore. Un altro romanzo, *Miss America*, apparve nel 1885, un romanzo di passione e di dolore, che è nel tempo stesso una caratteristica pittura dell'ambiente in cui vivono e pensano e agiscono le moderne generazioni giovani, ed infine un volume di versi *Parisiennes*, di cui Paul Bourget scriveva: « *Cette légèretè de ton avec un arrière-goût d'amertume, cette misanthropie qui n'appuie, n'existe pas, mais se relève dans une fin de sonnet, cette sensualité à la fois sentimentale et moqueuse, dépravée et lucide, voluptueuse et empoisonnée, tout cela c'est bien des choses de ce temps - ci.... Vous me faites songer* - aggiungeva il Bourget, rivolgendosi al poeta - *à une fantaisiste qui regarderait des plaies avec une petite et coquette jumelle de théâtre - et une jumelle tres joliment oeuvrée et bien à vôtre chiffre* » Ed in un elogio che certamente deve avere lusingato lo Champsaur, concludeva: « *C'est qui n'est pas contestable, c' est l' accent de vérité et de nouveauté de tout le livre. Vous êtes vous et pas un autre, pas un fils du livre, de la page comprise et copiée, mais de vos propres passions, de vos propres créations et de vôtre temps!* » Appunto quest'ultimo giudizio di Paul Bourget è da estendersi a tutta l'opera complessiva dello Champsaur, per lodarne la schietta e vigorosa originalità, cui vengono aggiunti fascini e prerogative dallo stile così personale del romanziere, a volta a volta semplice e accecante di lustrini, fiammeggiante per un prodigioso e vertiginoso indiavolamento, uno stile coloristico oltre misura, espressamente ed abilmento composto per rendere il colore della nostra società contemporanea, nel tempo stesso decadente e progressista; uno stile luminoso, convulso, sfarfallante, musicale, saturo di pepe di Cajenna, che non ha precedenti in nessuna musica nota, stile che suona, vibra, si smorza, si slancia di nuovo e frastuona, vigorosamente e prodigiosamente.

II.

E tra la furia di una parata amorosa quale l'*Amant des danseuses* e la cesellatura di una preziosa e prestigiosa ametiste qual'è *Pierrot et sa conscience*, il *maître modernisté* si getta nella critica militante, pubblica l'uno su l'altro quattro volumi, *Le cerveau de Paris, Le massacre, Masques modernes, Le défilé ;* critica caustica e violenta, che si vale abilmente e principalmente dell' aneddoto come quello che d'un sol balzo illumina un carattere o un'intelligenza. Percorrendo questi quattro volumi, venticinque anni di vita letteraria francese sfilano innanzi ai nostri occhi in un cinematografo geniale, commentato dalle parole di un critico caustico e simpatico e di un *chroniqueur* brillante e stilista. E, poichè gli scrittori moderni sembra che si distinguano per la loro versatilità in ogni ramo della letteratura, non manca il tentativo teatrale di Félicien Champsaur riassunto in commedie ch'ebbero vivo successo come *La Gomme* e *Liliane*, in drammi, in farse, in fantasie liriche, in pantomime, in balletti, quali: *Les bohémiens, Les étoiles, Les éreintés de la Vie, Les Noces du Rêve* ecc. ecc. pantomime e balletti a proposito dei quali Edmond de Goncourt scriveva allo Champsaur: « *C'est de la fantaisie ancienne et dont le fantastique a quelque chose en ses imaginations du fantastique réel du grand japonais Ho-Kou-Sai. J'y trouve un tas de morceaux très joliment originaux.... C'est d'un revolutionarisme! Mais avant tout, la chose me plaît comme l'oeuvre d'un poète qui ècrirait entre ciel et terre, la tête reposante sur un oreiller de dentelles du grand magasin de blanc du boulevard de l'Opéra...* » E Théodore de Banville, il re delle fate, delle ondine vestite di raggi lunari, dei funamboli e dei silfi, aggiungeva: « *J'ai lu ici vos delicieux ballets et ce livre merveilleux,* « *L'amant des*

danseuses ». Je ne connais pas de plaisir plus compliqué et plus exquis que de savourer ces parisianismes exaltés et extasiés ». Nell'*Amant des danseuses* si resta presi al morso voluttuoso dello stile, innanzi ad una evocazione furente di imagini ed al furore violento di quelle carni di donne. Sfilata di ballerine, di vesti di *gaze*, di merletti, di trine, orgia di fiori, di carni, di baci, di voluttà lambiccate. Un polline terribile parte da queste pagine, fecondatore di violenti desiderii; ed in queste pagine dove dieci donne, dieci danzatrici avventano le loro suggestioni sul volto e su i sensi di un pittore modernista « la vita dei violenti acidi », in un'aria carbonica, palpita incessantemente.

Vita che ugualmente palpita in *Pierrot et sa conscience* dove una idea non nuova - (che nulla sia nuovo già l'aveva notato la saggezza di Salomone) - è avvolta nel prestigio di una forma e di un dettaglio originalissimi. E l'idea è questa: da una parte il nostro *io* che pensa, sente ed agisce e dall'altra la Coscienza che reclama, giudica e, come ben fu detto « *aime mieux l'homme que celui-ci ne s'aime lui-même* ». Un uomo - Pierrot, - si desta nel suo sepolcro, nella ultima notte di carnevale e poichè gli giungono i rumori della gioia, egli esce dalla tomba e la sua coscienza, ombra nera, è al suo fianco e si avviano al ballo dell'Opera dove vogliono ritrovare la vita, la gioia, l'amore, e trovano invece la lugubre noia. Follemente, da un luogo di divertimento all'altro, Pierrot cerca la gioia; - inutilmente! Allora, che vale restar su la terra? e non è meglio rientrare nel sepolcro? Ma quando egli è per arrendersi a questa decisione, si incontra in una donna che non gli appare come le altre. Ed è l'Illusione, che egli conduce a cena in *cabinet particulier*, mentre la coscienza, muta e vile, li segue. E questa donna vuol tutto: anima, corpo, intelligenza, sino alla coscienza che Pierrot deve sacrificarle. Ma quando Ella si sveste per l'amore, caduto l'ultimo velo, nulla resta di lei: il sogno si è perduto dinanzi alla realtà. E la Coscienza riprende Pierrot che si dispera,

lo riconduce al sepolcro, gli dice « *Nous n'avons trouvé qu'une femme, qui réalisât le rêve, et, come tout idéal, nous n'avons pu l'étreindre.... Nous aurions mieux fait, compagnon, de ne pas vouloir l'impossible et, comptant parmi les morts, de rester chez nous* ».

Così, traverso queste fantasie di poeta malato di sogno ed ebro di *parisianisme* esaltato, ci troviamo di fronte all'opera più densa e più organica dello Champsaur, la trilogia *Le mandarin*, divisa in tre romanzi: *Marquisette, Un Maître, l'Épouvante*, nella quale lo scrittore affronta ancora la questione del delitto commesso per l' intelligenza, che già Dostoiewski nel *Delitto e Castigo* e Stendhal nel Julien Sorel del *Rouge et noir* avevano affrontato. In questa trilogia lo Champsaur pose dei traguardi per la filosofia di domani, poichè riassume la nostra società contemporanea e sintetizza lucidamente la nostra epoca di negazione, di disillusione, di confusione di principii: è un'opera densa che fa pensare, poichè meglio e più che in ogni altro libro suo, l'autore vi divincola idee e vi erige sistemi filosofici: un personaggio, il principale personaggio di questa trilogia, Claude Barsac, è degno di prendere posto, per esempio, fra i più grandi tipi balzacchiani della Commedia Umana. Lo Champsaur è qui impassibile: non appare favorevole nè a questo nè a quello dei suoi personaggi. Certamente ha un' idea sua, ma non la lascia apparire ed abbandona al lettore la cura di concludere. Cogliendo i tratti significativi, egli rende la creatura umana, senza esagerazioni. Un critico disse che egli sa, secondo un verso di Wordsworth, scrivere « *on man, on nature, and on human life* », su l'uomo, la natura e la vita umana.

Nel *Mandarin* è una storia fosca di passione e di delitto: è l'uomo intelligente, proletario, ambizioso, che vuol salire, che si sente diretto ad alti destini e che, vedendo nel mondo sola armatura e sola potenza il Denaro, per conquistarlo, per dare alla sua intelligenza il modo di trionfare dei mediocri, giunge al delitto, all'assassinio di

una donna amante di un suo amico ed al furto di un milione. Una posizione di una potenza drammatica colossale è dallo Champsaur situata in questo *Mandarin*. Arrestato come assassino di *Marquisette*, Jacques de Mirande che ne era l' amante ed è l' amico del cuore di Claude Barsac il vero assassino, è Barsac che difenderà l'accusato. Si ottiene così questa situazione dell' avvocato assassino che difende l'accusato innocente, l'accusato di un delitto commesso da lui. Ed è certo che la scena con la quale - siamo alle Assise al dibattimento - si chiude il secondo volume di questa trilogia è di una grandezza epica. Uno spazio non consentitomi dalla vastità dell' opera dello Champsaur mi sarebbe necessario a ben definire l'alta e nobile veste artistica e l'intimo scheletro filosofico di questa impressionante trilogia; raccontare il delitto di Barsac, il dramma che ne segue, come egli ascenda in grandezza e come un giorno l'Ignoto - il Destino? - lo uccida, mentre egli è all' apogeo del suo trionfo, miseramente. Claude Barsac è una forza. E lo Champsaur lo erige come un monumento d'arte e di vita in questa trilogia possente, dove la vita di Parigi tumultua, dove passano donne innamorate, innocenti e dolenti. Una sfumatura differente dà il suo carattere a ciascuno dei tre libri, poichè in *Marquisette*, coloro cui piaccione le cose dolci e sensuali nelle carezze della frase troveranno il fatto loro, meglio che in *Maître* dove la frase non dice che ciò che deve dire e dove è una riproduzione potente dell'ambiente giudiziario. La terza parte, poi, *L' Èpouvante*, è la tragedia umana in tutta la sua violenza ed è di uno spavento tale da dar le vertigini. Opera di un artista e di un pensatore, *Le Mandarin* è degna di stare fra le migliori di questi ultimi venti anni; vi è della bellezza e dell'ingegno, delitto e castigo, della miseria e dell'eroismo, del dolore e della viltà, della grandezza e dell'orrore. Lo Champsaur vi è romanziere della tradizione di Balzac e la sua opera, a volte, appare piena di una potenza d'altri tempi!

III.

Siamo giunti così alla sua produzione più recente, ad un libro, che dopo la trilogia del *Mandarin*, è forse il suo romanzo migliore. Intendo quello intitolato *Regina Sandri* e che al tempo della sua pubblicazione presso l'Ollendorff procurò a Félicien Champsaur uno dei più grandi successi di libreria e di critica della sua lunga vita letteraria. Nulla di più sottile della trama di questa *Régina Sandri*. È la storia di una giovinetta che, presentatasi un giorno, fanciulla ed ignota in casa di un celebre scrittore, è da costui gelosamente creata, così ch'ella diviene una magnifica attrice, e sposa un giovine gentiluomo artista, dopo molte, varie, dolorose e gioconde controversie di amore, ora rosee di sentimentalismo ed ora fiammeggianti di sensualità, con lo scrittore che l'ha creata grande attrice. Io conosco pochi romanzi più lussuriosi di questa *Régina Sandri* di Félicien Champsaur. Ho detto lussuriosi, ma prego di non fraintendermi. Voi troverete qui la lussuria dello stile, della lingua, della parola, della forma, della bellezza, della donna, dell'amore, dell'amplesso, anche dell'amplesso, ma non dell'amplesso volgare e fugace, ma dell'amplesso alato, dell'amplesso che è comunione, integrazione, sublimazione di due anime e di due corpi. Io consiglio i buongustai a leggere questo inebriante romanzo. Pieno di suoni, abbaglianti di colori, gli echi dei baci e le scintille dei desideri lo corrono tutto intero: eppure non troverete una imagine di sensualità oscena che s'innalzi da questa furia magnifica. Lo stile dello Champsaur rammenta stranamente d'Annunzio: così che, per questo romanzo, non mi sembra molto irrazionale di chiamare il Champsaur, un d'Annunzio francese (1).

(1) A proposito di questa mia affermazione, fatta altrove, il *Journal* di Parigi mi rispondeva (20 juillet 1898) « Lucio d'Am-

Ad ogni modo *Régina Sandri* è l'opera di uno scrittore che molto darà alla letteratura del suo paese. E citerò ad appoggio di questa mia asserzione ciò che sul libro scrissero quelli artisti originalissimi che sono i fratelli Rosny: « Il senso profondo della donna d'arte e di natura — dicevano — vi splende al suo apogeo. Il femminista ardente di *Amant des Danseuses* vi palpita con una dolcezza, una voluttà, ed anche un nobile senso del bello ed una certa gravità, che commuovono meravigliosamente. » In questa *Régina Sandri*, nel *Sa fleur* e nel *Nid détruit* specialmente, la vita che lo Champsaur vede, come *poudrée à frimas*, per dirla con una introducibile sfumatura francese, questa vita che è luce ed ombre, giovinezze e belletto, polvere di riso e polline di fiori primaverili, dà il colore più originale e personale all'opera del romanziere francese. È qui che veramente Félicien Champsaur è *maître moderniste* ed esprime il suo concetto di Modernismo quale egli ed i suoi amici lo intesero. Jules Case diceva benissimo dell'autore di *Régina Sandri*: « Egli è un modernista. Esser questo non significa solamente essere del proprio tempo, averne le idee, le aspirazioni o i rimpianti, ma vuol dire vibrare a tutto ciò che vi circonda, a tutto ciò che si vede, a tutto ciò che si ode, avere cento occhi e cento orecchie, notare il documento istantaneo, emetterlo agilmente in qualche frase scintillante, curarsi poco di ciò che resta immutabile nell'uomo e nelle sue società.... quest'arte.... che domanda la franchezza delle sensazioni sincere, che schizza, con una rapidità fotografica, le figurine di sfuggita, che non ha sempre il tempo di terminarle, che si limita a rapidi abbozzi, presi sul ginocchio alla terrazza d' un caffè, quest'arte sfarfalleggiante e grave « sensibile e ragionatrice », un orchestrata come *chapeau chi-*

---

bra nous permettra-t-il de rappeler que Félicien Champsaur a pubbliés il y a une dizaine d'années, un roman, entre autres, *L'amant des Danseuses*, où se retrouvent toutes ces qualités dont l'éloquent critique italien fait l'éloge. »

nois, dove tutto marcia insieme. campanelli. cornamuse. tamburi e cembali. è molto prossima all'illustrazione. »

Ad esempio. quale scettico e grazioso e perverso libro d'arte e d'amore è il romanzo *Sa fleur!!* Non vi si parla che di baci e di desiderii: e pure io credo che una giovinetta non ne trarrebbe alcun effetto nocivo. È così triste e così dolente nella sua fine, quando Suzanne de Jussieux pensa alla differenza profonda che vi è fra il sogno e l'augurio dell'ideale — e la vita reale! È così sconsolato lo sguardo che la spensierata Suzanne getta su l'*envers du rêve*, in quel « rovescio del sogno » che tante volte è un Calvario! Talchè un'idea morale emana da tutto il libro. Se non che. poche righe appresso, Félicien Champsaur fa dire ad uno dei suoi personaggi, poichè Suzanne è uscita materialmente incolume dalla sua bizzarra, pericolosa e compromettente avventura, che *maintenant elle est mûre pour le mariage!* Ed è una donna. la madre, che lo dice.... Questo scetticismo finale v'indica chiaramente come lo Champsaur non si faccia illusioni su la donna di domani – ed allora la sua opera non vi appare più opera di moralista, ma bensì di caustico brillante e di scettico pieno di grazia.

Tuttavia, non ostante i suoi scetticismi tardivi, che io voglio ostinarmi e credere le *fanfaronnades* di un poeta che vuol sembrare spregiudicato, amo trovarvi il significato morale che più sopra accennavo, perchè questo *Sa fleur* che è un bel libro, appaia agli altri ed a me assolutamente bellissimo. Che favola semplice e pure quale vibrante romanzo, quale analisi crudele, energica, serrata! Suzanne de Jussieux, figlia di un alto magistrato parigino, vede una sera alla *Comédie française*. alla prima rappresentazione di una sua commedia femminista. Paul Montvèdre, un celebre scrittore. un *maître psicologue* di cui ella già conosce vari romanzi trafugati dalla biblioteca del padre. Arditamente. ella gli scrive. Montvèdre risponde alla sconosciuta, ed una lunga, ininterrotta corrispondenza è sta-

bilita fra lo scrittore e la giovinetta È una lunga, abile e vicendevole seduzione. Montvèdre insinua alla giovinetta il bisogno di svelarsi, come ella insinua a lui il bisogno di conoscerla, di sapere il suo corpo, la sua bellezza, il profumo della sua verginità, del suo Fiore! Nella commedia epistolare allora, al cozzo di quei due desiderii, passa un soffio di trascinante lirismo sensuale. Suzanne commette quei dolci, quei freschi peccati bianchi che sono l' ammirazione del suo corpo e lo studio delle sue nudità. Finalmente ella svela al romanziere il suo corpo, il suo nome, come prima gli ha svelato la sua anima. Ma l' incanto è rotto. Il padre di Suzanne ha trovato le lettere dello scrittore a sua figlia, è corso da lui per interrogarlo su le sue intenzioni, su le sue deliberazioni e su l'entità di ciò che è avvenuto. L'incontro del padre e del romanziere - posizione alquanto vecchia, non è vero? - è dallo Champsaur sfruttato con un'abilità ammirabile. I due psicologi sono di fronte ed in ognuno di essi la passione parla, ma non di meno la lotta è lunga e serrata, poichè il padre vanta un diritto che non ha; Montvèdre ha amato un'ignota, veramente a lui ignota fino a ieri, e ciò non l'obbliga certo a sposarla. Ma appena il padre è uscito, Suzanne arriva per gettarsi nelle braccia dello scrittore, dell'uomo ch'essa ama tanto, per essere sua, donarglisi, non sapere altro del mondo se non l'eco carezzante dei suoi baci. Ma allora si combatte in Montvèdre la lotta terribile fra il suo desiderio che lo spinge a cogliere il fiore che la vergine gli tende ed il suo egoismo potente di autore e di uomo che gli grida di non vincolare la sua libertà, la sua vita, il suo avvenire per un abbraccio. Ed è questo egoismo che vince, e poichè egli sa parlare, cattedraticamente insegna alla innamorata il suo dovere, il retto sentiero. E senza un bacio, l'accompagna dolcemente, ma spietatamente alla porta. Quando la piccola Suzanne rientra in casa scorge con dolore atroce il rovescio del suo

sogno, ombra dov'era luce, cenere dov'erano rose. E nell'oscurità della sua stanza di vergine, che seppe il suo amore e che in quella notte sente i sospiri disperati della innamorata delusa, un'ombra che sorride mefistofelicamente, le mormora all'orecchio, dolcemente scettica e consolatrice :

— Tu non hai che venti anni, Susanna, queste non sono che le prime pene dell'amore e della vita. Tu ti mariterai : poi, forse divorzierai. Consolati. Se tu sapessi quante giovanette, sotto i veli verginali ed i fiori d'arancio, sono nel giorno del loro matrimonio, più o meno simili a te! Ascinga i tuoi cigli e guarda nello specchio come sei bella, tutta nuova, tutta bianca ancora, malgrado la macchia di inchiostro che la tua esperienza ha di già cancellato. La vita è innanzi a te, o donna di domani, la vita.... »

È difficile trovare in un libro d'amore un capitolo, ad esempio, più pieno di passione e di viltà, di egoismo e di schianto, di lirismo e di logica che quello della *Fleur* intitolato a l'*Offrande*. È difficile trovare un'anima femminile analizzata con più spietata esattezza di quello che ha fatto Félicien Champsaur in questo romanzo e specialmente in tutta la Commedia Epistolare e nei molti frammenti del giornale di Suzanne de Jussieux. Ho detto più sopra, nel corso del mio racconto ed a proposito di alcuni capitoli di *Sa fleur*, lirismo sensuale. Infatti questo è un romanzo vivificato da una poesia sensuale che non ha nulla di volgare e di triviale. Anzi, è questo lirismo appunto che giustifica ed eleva a poesia, e quindi a bellezza, alcuni fra i punti più scabrosi del libro di Félicien Champsaur. È una ebrietà d'imagini e di parole, di suoni e di armonie, di belle figure e di bei pensieri, di dolci estri, di baci, di sospiri, di gemiti. Libro d'arte e d'amore, esso è inebriante come deve essere l'amore e nel tempo stesso composto come deve essere un libro d'arte. Lo stile opulento, ricco, che prende le sue sfumature a tutta la gamma dei colori, questo stile abbagliante che è così ori-

ginale e così personale in Félicien Champsaur vi risplende al suo apogeo. In alcuni capitoli *Sa fleur* non è più un romanzo, ma un dolce e fiammante poema in prosa musicale, una variazione, ultra moderna dell'eterno « Cantico dei Cantici ».

Pubblicato quasi contemporaneamente a *Sa fleur*, l'ultimo romanzo di Félicien Champsaur s'intitola: *Un nid détruit* e rappresenta tutto un altro lato dell'anima e della fantasia del romanziere che vi si svela, ed è un lato dolce e patetico della sua fantasia, un lato intransigentemente morale e giusto della sua anima. Io non so se voi ricorderete nella cronaca dei maggiori scandali parigini, quello riguardante un tonitruante poeta francese fuggito in Oriente con la moglie di un musicista suo amico, abbandonando i propri figli e la loro madre. Ora il romanzo dello Champsaur s'impernia su questo fatto non nuovo nè impressionante; ma la superba fantasia l'adorna, lo fiorisce con una maestria che raramente vidi più opulenta e nel tempo stesso più parsimoniosa. E da questo, il romanzo sorge tutto pervaso di pietà e di giustizia. È vero che taluno potrebbe al posto dei nomi di Jean Dayel, di Marthe Liveil e di Robert Antoc, porre i veri nomi degli eroi — poveri eroi! — di questo oscuro e vecchio dramma. Ma che monta? Romanzo a chiave, e ne abbiamo a sufficenza parlato qualche pagina avanti. E, del resto, lo Champsaur ha qui altre attenuanti, se nella bella prefazione voi troverete questa pagina:

« Vi sono delle colpe più gravi ancora di quelle catalogate nei codici... sono quelle che la legge non può colpire, perchè sono morali e non sorgono che dalla coscienza di ciascuno; sono gli attentati, non ai beni materiali di un uomo, ma allo svolgimento della sua vita e delle sue affezioni, per sempre... Dinanzi a questi atti lo scrittore può far udire la sua voce. Quando la folla è ingannata dalle frange d'oro e dagli orpelli di seta di cui s'adornano alcuni notorii saltimbanchi, è coraggioso avan-

zarsi, con lo scudiscio in mano, fra i mercanti del Tempio, e, fermi innanzi alla baracca del reo d'amore, sbrandellare la tela arabescata con cui si mascherano gli intimi orrori, distruggere il facile inganno dell'insegna. Il libro in tal caso - lo si chiami romanzo o *pamphlet* - è un atto di giustizia ». Certo io non voglio posare a moralista, aggiunge dopo lo Champsaur, ma se nemmeno io sono senza peccato, pure vi è fra il ladrone di cui parlo e colui che ama le donne e le rose, la medesima distanza che corre fra il passante che dalla primavera all'autunno respira, senza far danno ad alcuno, nè meno ai rosai, il profumo dei fiori lungo il suo cammino - e colui che entra nella casa, colpisce, ferisce ed uccide, per rubare un gioiello ». È dunque per una immensa pietà che lo scrittore palpita descrivendo la distruzione di un nido dolcissimo d'amore « *Un nid détruit n'importe guère dans ces temps feroces je le sais,* egli aggiunge, *même s'il s'agit d'un homme, d'une femme et d'une enfant; ce groupe infini et agrandi par son symbole, répresente, la famille, la race, l'humanité, un present de larmes, l'avenir sombre* ». Tutte le donne e tutte le persone oneste devono essere con Félicien Champsaur nel racconto di una tale avventura. Ma sopra tutto questo libro morale ha valore come potente opera d'arte ed in esso, come ho già detto, è un altro Félicien Champsaur che si disvela.

Dissi più sopra come magistralmente il caso avesse riassunto la vita prediletta per la sua arte dallo Champsaur, ed ho indicato nei suoi libri quanto e come la vita dai violenti acidi, in un'aria carbonica palpitava e palpitava inestinguibilmente. In alcune sue opere si sente battere febbrilmente questa multipla vita contemporanea, sangue e *champagne cup*, rose e lacrime. Ora, invece, il romanzo dello Champsaur è dolce e tenero, scritto in una lingua magnifica e la vita vi palpita ancora, ma non tra i violenti acidi che bruciano al carbonio dell'aria, come in *Dinah Samuel*, in *Pierrot et sa conscience*, nel *L'amant*

des danseuses; vi palpita nelle grazie serene d'un amore, nella miseria irrimediabile di un fallo, nell'anima di una bimba abbandonata, nelle lacrime atroci d'un uomo buono. Infine, e per concludere, questo romanzo *Un nid détruit* di Félicien Champsaur, è un libro d'arte e di vita, di morale e di giustizia, un libro triste ed inebriante, tutto corso da un soffio altissimo di poesia, di poesia umana, nobilizzato da una intensità di dolore e di tristezza che eleva l'avventura di Layel, di Marthe e di Antoc all'ampiezza ed alla maestà di un simbolo; un libro scritto in una lingua meravigliosa di precisione, di signorilità e ricchissima; un libro dove il poeta ed il romanziere si uniscono in un connubio soave e forte, libro tenero e libro ardito, grido di giustizia e di pietà, romanzo che mette il nome di Félicien Champsaur tra quelli dei migliori romanzieri delle letterature contemporanee.

IV.

Paul Adam, lo scrittore profondo che tutti i giovani ammirano e studiano maggiormente, così diceva dello Champsaur, in poche frasi che riassumono, meglio che le mie molte parole, l'opera del *Maître moderniste*: « Avec Champsaur j'ai appris à connaitre l'âme un peu brutale du boulevardier, les singulier illogismers des Parisiennes aventureuses, tout ce milieu de la grande capitale, où se ruent des êtres avides de jouir, san délicatesse excessive, de l'amour, du cirque, du thêatre, de la notoriété, de l'argent qu'on dépense ostensiblement aux côtes des « acteuses » dans les cabarets illustres, aux cotês des élegants qui savent tout et des avvocats spirituels; milieu de médiocrité brillante, tumultueuse, un peu stupide et moutonnière, milieu qui fait la mode et le succès: milieu un peu navrant on se fussent plu, resuscités, Gil Blas,

Casanova et Figaro. Dinah Samuel, l'Amant des Danseuses, Régina Sandri, Suzanne de Jussieux, etc., etc., m'ont été des types instructifs et désolants. C'est le tout-Paris des premières, borné et interlope, crapuleux au besoin, cheminant en habit noir ou en jaquette anglaise, catins mariées ou libres, le troupeau des porcs à demi-éveillés vers le savoir et qui grogne des calembours. De lui dépend votre réputation, la mienne, celle de la cocotte, de la danseuse, du recordman, aussi bien que celle du génie le plus pur ».

Quando a queste parole di Paul Adam s'aggiunga il fascino, cui già più volte accennai, di uno stile di straordinario colore, che consente al romanziere di evocare le sensazioni più violente in poche righe, stile ritmico, disordinato, convulso, magistrale - orchestrazione magnifica e veramente moderna: allora si avrà viva la fisonomia letteraria di Félicien Champsaur, di questo letterato, forse d'eccezione, ma certamente elettissimo e singolarmente artista.

Novembre, 1899.

GEORGES RODENBACH

Georges Rodenbach fu scrittore originale e sincero. Originale perchè egli restava il poeta delle intimità mistiche, l'interprete del linguaggio delle cose inanimate, come nessun altro presentemente sa essere. Sincero, poichè nei suoi poemi si potrà trovare talvolta l'ispirazione o debole, o lenta, o contorta, ma giammai non personale, ricercata con fatica, leziosa o stramba. I suoi più forti libri di versi - *La jeunesse blanche, Les vies encloses, Le régne du silence*, — sono là a far fede della sincerità del poeta e giacchè in arte ed in poesía la sincerità è tutto, il Rodenbach fu artista elettissimo. Anzi, è da addebitarsi appunto a quella sincerità del poeta l'impressione di monotonia che per alcuni emana dalla sua opera. Sebbene egli sapesse modulare con gran varietà i suoi suoni, il Rodenbach fu poeta assolutamente monocorde: una calma vita ideale, i ricordi di una morta città molto amata, la vita soggettiva — permettetemi l'espressione — ch'egli sapeva prestare alle cose inanimate, l'evocazione intima dei mistici sogni del suo paese del Nord, erano tutta la materia poetica che il Rodenbach voleva o sapeva condurre ad espressione lirica. Nel suo ultimo volume di versi pubblicato due mesi prima della sua morte, *Le miroir du ciel natal*, si possono trovare, come riassunti, tutti i *motivi* della sua ispirazione.

Georges Rodenbach dice (nell'epilogo di questo poema dal titolo così suggestivamente dolce) che in un giorno grave per lui fece il voto di un'opera in gloria del Signore. « È dunque per voi - egli dice - che qui bruciano le lampade che sono la vostra gloria e sono i miei ditirambi ». Seguono le *Premières Communiantes*, i bianchi cigni dalle ali aperte come arpe di Lohengrin per una

musica d'argento, che il poeta manda in pellegrinaggio al Signore per rendersi degno dei beni di lui. Varia nel cielo il nero concerto delle campane per esprimere la sua anima nei loro canti che s'intrecciano. Nei getti d'acqua saliti verso il cielo con sforzi di colombe, il Rodenbach rappresenta la sua fede che, volta a volta, si slancia e ricade. Nelle ostie cerca la faccia del Signore ed il viatico d'amore, quelle ostie che sono nelle bocche « dolcissime elemosine ». Non è, dunque, un concetto che il Rodenbach svolge nel *Miroir du ciel natal*, e nei suoi tre precedenti volumi di versi, ma è una serie di fantasmi lirici coordinati, un annodarsi di figurazioni allegoriche ch'egli raccoglie e nei suoi poemi si incontrano continuamente evocazioni di una poesia veramente nuova. Eppure, i cigni, i *carillons*, le lampade velate, le beghine, le vecchie donne, le religiose, le *premières Communiantes*, i canali silenziosi fra le sponde dei *quais* fiorite di salici, le campane, il suono dell'organo nei tempii al crepuscolo, ecco tutte le visioni che il poeta carezzava nella sua anima rimasta, dirò così, fiamminga in mezzo al turbine della vita parigina, ecco tutte le imagini che palpitavano nella sincera poesia che gli sgorgava dal cuore ammalato di nostalgia. Il grigio; il bianco ed il verde dei canali nei quali nuotavano i candidi cigni, erano per il Rodenbach un'ossessione di colori della fantasia dalla quale non poteva liberarsi. E, s'egli avesse vissuto ed avesse ancora lavorato, avrebbe necessariamente dovuto cercare altri orizzonti alla sua poesia. In molti suoi poemi, in fatti, egli era dolcissimo lirico ed ha diritto ad avere un posto fra i poeti che più profondamente hanno verseggiato d'amore, che più modernamente hanno cantato la passione con tutti i suoi squilibri e tutte le sue incoerenze. Ma in quella ispirazione troppo personale s'annidava un periglio per il poeta e quel mistico *leit-motiv* avrebbe potuto riuscirgli fatale. La morte ha troncato la sua opera e, benchè spezzata, noi dobbiamo giudicarla come opera compiuta, poichè infatti essa ha

tutte le linee e tutti gli ornamenti di un bello edificio letterario.

II.

Nato a Tournai, avendo vissuto l'adolescenza a Bruges-la-Morte e la giovinezza a Parigi, il Rodenbach era fiammingo di nascita e di anima, francese d'adozione, se non di spirito. Egli debuttò verso il 1880 a Bruxelles con due volumi di versi dai titoli di un *dandysme* curiosissimo in lui: l'*Hiver mondain* e la *Mer élégante.* Appartengono anche a quel periodo *Le foyer et les champs*, *Les tristesses*, un gran poema storico su mezzo secolo di vita del Belgio, *La Belgique* (1830-1880); egli era assetato di lotta, di lavoro, di successo, così che, avendo pubblicato un altro libro di versi, *La Jeunesse Blanche*, il poeta venne a stabilirsi a Parigi. Vi conobbe ben presto i letterati in voga ed i giovani poeti, da cui egli era già apprezzato. Esisteva allora un *Club des Hidropates*, dove si radunavano Paul Bourget, Sarah Bernhardt, Maurice Barrés ed altri. In una di queste riunioni il Rodenbach lesse quel suo primo romanzo, *L'Art en exil*, di una così incantevole semplicità, dove è descritta la tristezza di un poeta, Jean Rembrandt, esiliato in provincia, mentre è desideroso di lotta e di gloria e di successo, dove palpitano i pallidi amori dell'esiliato per una beghina ch'egli ha amato a causa dell'andatura mistica e dello sguardo che sembra venire da molto lontano. Il libro pubblicato, venne il successo e Georges Rodenbach fu consacrato dal pubblico parigino, È seguita, allora, una produzione frequente, continua, alternata di poemi e di romanzi, di critica e di teatro. Seguirono infatti *Règne du silence* e *Les Vies encloses* fra i poemi; un volume di novelle, *Musée de béguines*, un altro romanzo, *Bruges-la-morte*, un terzo, *La Vocation*, un dramma in un atto ed in versi, *Le Voile*, rappresentato con vivo successo alla *Comédie française* (un dramma di grande malinconia e di religioso amore);

seguì ancora, l'anno scorso, un quarto romanzo, (che è la massima opera del poeta) *Le Carillonneur*; e poi, in questo autunno, una forte novella, *L'arbre* ed il poema *Le miroir du ciel natal*, oltre una continua produzione critica su le principali riviste francesi (la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris*, la *Revue des Revues* accolsero dotti e profondi studii letterarii del Rodenbach), oltre le frequenti novelle che il *Journal* pubblicava ancora una settimana fa e gli articoli finissimi di attualità che il *Figaro* pubblicava ogni quindici giorni. Un dramma in quattro atti, *Le Mirage*, era stato in questi giorni accolto alla *Comédie Française* ed alla rappresentazione di questo gli ammiratori del Rodenbach potranno testimoniare la loro simpatia ed il loro rimpianto per il povero poeta morto.

Con questa produzione Georges Rodenbach aveva conquistato uno dei principali posti fra i letterati francesi e, come oggi dicono i giornali parigini, egli sarebbe certamente entrato, fra qualche anno, all'Accademia. Ma il destino ha voluto che il bel sogno di gloria di Jean Rembrandt — che era quello del Rodenbach — non fosse realizzato che a metà. La sensibilità squisita di questo artista è stata spenta proprio al momento in cui essa avrebbe potuto, giunta a maturità, dettare un capolavoro! Non di meno la sua opera è, come ho detto, completa. Quest'opera — diceva Catulle Mendès — con le sue nubi, i suoi laghi profondi, con le sue profondità di mezza luce e le sue sonorità, laggiù, dei bronzi misteriosi e tutta la sua inconsistenza di sogno, evoca non so quale paesaggio autunnale, che sembrerebbe dapprima avvolto di nebbie, ma dove ben presto tutte le linee si precisano, ammirabili, nella bella rigidezza della neve e della brina! e questa neve e questa brina non fonderanno..... L'opera del Rodenbach non potrà perire tutta intera, poichè non è solamente quella di un sognatore dai vaghi ed indeterminati pensieri, ma anche di un artista fermo, sicuro e deciso.

III.

Se la morte di Georges Rodenbach rattristò ognuno, gli artisti devono piangere in lui la fine di un bel sogno. Egli era l'evocatore di un intera città. Bruges-la-Morte nei libri del Rodenbach *vive* come un personaggio, forse come il principal personaggio; innanzi a noi, su dalle sue pagine, si è suscitata l'imagine di quell'antica e silenziosa città, dove tutte le vecchie Fiandre rivivono, dove la poesia è nell'aria, nelle architetture, nei canali nebbiosi, nei *quais* deserti, persino nelle pietre delle vie, fra le quali l'umile erba fiorisce, a ciuffi. Io non ho mai veduto Bruges, se non su vecchie stampe, in acqueforti, o su fotografie. E probabilmente sarà inferiore in bellezza alla Bruges che le suggestive parole del poeta ci hanno fatto sognare. Ma tuttavia è una città che ha parlato per mezzo del Rodenbach; e mai vi fu una rispondenza, una affinità maggiori fra il poeta e l'oggetto od il luogo cantati. L'ultimo suo poema s'intitola *Le miroir du ciel natal* ed egli non ha forse pensato che quel titolo conveniva a tutta la sua opera; egli fu veramente lo specchio del cielo nativo, una specchio che forse abbelliva e migliorava, uno specchio, certamente, che precisava, poetizzava e rendeva limpide le imagini riflessevi.

Su l'ultima pagina dell'esemplare che io ho letto del *Carilloneur* di Georges Rodenbach, una dama, squisita d'intelletto e di dottrina, ha scritto nell'emozione della lettura compiuta: *Trop beau!* E in verità, quest'ultimo romanzo di finissimo scrittore fiammingo ha qualità così suggestive da spiegare ogni più caldo segno di ammirazione nel lettore.

Si divide in tre parti: la prima s'intitola: *Le rêve*, la seconda *L'amour*, la terza *L'action*. E in quest'ultima parte si dibatte la lotta fra pochi squisiti e alcuni vili mercanti che per sordida speculazione vogliono rendere novellamente Bruges, per mezzo di un canale, porto di mare. Molti pochi dei lettori del *Carilloneur* avran letto

anche quella parte; infatti sul mio esemplare, per mano di uno scrittore genialissimo che conosce il pubblico, trovo in fine della seconda parte, scarabocchiata a matita, questa esatta riflessione: *Qui finisce il romanzo.* Dopo quella seconda parte molti superficiali gitteranno il libro ai topi e alla polvere; un lettore intelligente continuerà e sarà grato allo scrittore fiammingo di un dono meraviglioso e magnifico di luce.

IV.

A Bruges, un giorno è bandito un concorso per campanaro della Torre, essendo morto il vecchio Bavon De Vos che da venti anni, ogni mattina dalle undici al mezzogiorno, compieva quel suo ufficio musicale. Dopo vari concorrenti i cui saggi sono accolti con disapprovazione dall'attenta folla che deve sentenziare, è l'architetto del Comune, Joris Borluut, che avvince quei giudici: egli eseguisce alcuni antichi natali fiamminghi, alcune *pastorali*, nati dalla razza e nella cui armònia la razza si ritrova, come cosa riflessa in uno specchio limpido: la folla è vinta, soggiogata, ammaliata: Joris eseguisce ancora il canto del *Leone di Fiandra*, un vecchio inno popolare da tutti conosciuto, e pur anonimo come tutto ciò che riassume e svela una razza. La folla entusiasmata intuona anch'essa la canzone eroica e patriottica e le voci umane potentissime si fondono allo squillar trionfale delle campane, sotto un tramonto sanguigno, grandiosamente. Così Joris Borluut diviene oltre che l'architetto anche il campanaro di Bruges, di quella Bruges silenziosa ch'egli onora e adora come un'iddia. Egli è stato il più strenuo lottatore per la difesa, anzi per il trionfo della Bellezza, poichè ha restaurato, adornando, innalzando, perfezionato quasi ogni edifizio di Bruges, perchè per lui la Bellezza è tutto, la Bellezza è l'unica forza che può elevarsi contro il Tempo, incrollabile e sicura della vittoria. Per

molto tempo si riunivano ogni lunedì lui e i suoi amici (Farazyn, un avvocato focoso, e Bartolommeus, un pittore mistico e simbolista) in casa di Van Hulle, un antiquario che pervenuto all'agiatezza larga lascia il suo commercio e per una malattia diviene un feroce collezionista di orologi ch'egli tien chiusi in un suo Museo, secondo la sua espressione, perseguendo la speranza di aver in quelli orologi fosse pur solo, in un minuto, l'unità esatta dell'ora. Van Hule ha due figlie, Barbe, che ha nelle vene sangue spagnuolo, e Godelièνe che dava la dolce impressione di persona d'un tempo che fu; era il tipo primitivo e intatto della Fiandra, una pubertà bionda come quella delle Vergini nei quadri di Van Eyck e di Memling. « *Des cheveux de miel et qui, déroulés, ondulent en frissons calmes. Le front est ogival, mont en arc cintré, paroi d'église, muraille lisse et nue, où les yeux plaquent leurs deux vitraux monochromes* ». Barbe invece è di una bellezza tragica con il suo colorito strano come insolforato da un temporale interno, col pimento troppo grosso della sua bocca sanguigna come una ferita. Barbe sembrava la straniera, ma quale aromi e quali promesse di voluttà s'innalzavano da lei! Joris Borlunt cede a poco a poco alle seduzioni violente di Barbe, pensa che è costei quella ch'egli sposerà, quantunque se fosse stato libero, egli avrebbe continuato a preferire Godelièνe. Borlunt sposa Barbe, poichè *notre vie s'accomplit d'elle-même, et presque toujours c'est la femme qui nous dirige, embrouille nos chemins selon les lignes de sa main.* A poco a poco Barbe diviene fantastica ed irascibile, e lo tortura, mutando l'amore in odio, finchè gli scaglia parole roventi d'ingiustizia e di perversità, follemente. L'altra, la tremula Godelièνe che già amava Borlunt, seguita ad amarlo, finchè morto il vecchio maniaco Van Hule, essendo andata a vivere con Joris e la sorella sempre più violenta ed esaltata, una sera per una parola la giovine si tradisce e si rivela. Così, durante l'assenza lunga di Barbe, con-

chiuso il patto in una chiesa poichè gli amanti sentono il loro amore *si avouable, qu'ils veulent le porter devant Dieu*, Godelièvo appartiene a Borlunt interamente, diviene la *sua donna*. Ma i giorni felici son rotti dal ritorno di Barbe, sempre iraconda, sempre violenta, sempre insultante. Una sera, ella scopre l'amore dei due, inviolentisce contro Borlunt, caccia di casa la sorella, che contrita e ancor tremula per una falsa gravidanza, va a rinchiudersi nel monastero di Dixmude.

E qui comincia quella terza parte di cui ho già detto più sopra. Stanco, disilluso, affranto, Joris Borlunt si gitta allora nell'azione, azione appassionata e frenetica, non più quella contro un nemico più o meno fiero, ma l'azione contro i mercatanti volgarissimi che voglion ritornare Bruges, la silenziosa, a un tempestoso porto di mare. Egli è vinto, poichè la bellezza è vinta dall'utile, poichè il sogno del poeta è interrotto dalla necessità materiale. Così, esausto, dopo aver riveduto Godelièvo alla processione dei Penitenti di Furnes, egli si appenderà ad un battaglio entro una immensa campana, muto abisso greve di tenebrore che l'assorbirà tutto. Deciso, Joris Borlunt entra nell'oscura campana, come una fiamma nello spegnitoio. Tutti i giorni seguenti la torre vibrò di suoni, il gioco automatico degli inni e delle ore ricominciò, tutto il concerto aereo s'involò, inghirlandò di melanconia le nobili anime, i vecchi spaldi, il collo bianco dei cigni, senza che alcuno sentisse nell'ingrata città che ormai le campane erano abitate da un'anima.

In questo bellissimo libro di pensiero e di poesia è una perfetta armonia di fattura. E' mirabilmente misurato ed equilibrato. E a questo s' unisce una prosa di una rara musicalità (si leggano per averne un'idea le pagine su le voci del vento assomiglianti a voci umane e quelle per le processioni dei Penitenti di Furnes - e cito a caso, dalla mia memoria) la cui cadenza, la cui andatura serban sempre intendibilissima una intima relazione coi sentiment

che dimostrano, coi paesaggi che illustrano, con le idee che roteano al sole, agitandole come larghe foglie investite da un vento nutrito e continuo.

Le città morte sono le Basiliche del Silenzio, dice il Rodenbach all'inizio di uno dei capitoli più perfetti. Ed è appunto in una di queste città morte, in una di queste Basiliche del Silenzio, ch'egli pone il suo dramma, e precisamente a Bruges, nella fiamminga cittá unica che sembra un poema di pietra, un reliquiario illuminato.

V.

Da questi libri - *Carillonenr* compreso - sorge una impressione strana, intimamente lancinante, quasi malata. S'infiltra a queste letture nell'anima una tristezza non scorata e disperata, ma lenta e sottile e quasi dolce, la tristezza generata non da un'idea di dolore e di spasimo che informi l'opera d'arte, ma da una sensazione continua delle tonalità grige, dei colori e del suono lento, debole, smorzato delle parole. E ognuno trova qualcosa di sè stesso, della propria anima in quei libri, poichè le speranze deluse, i sogni cui fu necessario rinunziare e gittarli lungi dall'anima, i ricordi impalliditi e taluni quasi cancellati fanno *autour de l'âme de chacun de nous comme une intime cité morte.* E queste sensazioni - (tutto il libro non era composto che per suscitarle e sostenerle) - riuscivano infine un po' monotone, di un'insistenza un po' uggiosa. Ma, molto opportunamente il Rodenbach aveva trovato un dramma umano - che, se vi piace, può anche comprendere più di un simbolo, così che l'ambiente in cui il dramma si apre e si rinserra non è che la cornice idonea al quadro, non è che il ricamo dell'accompagnamento al tema principale. Ancora in questo *Carilloneur* è descritta la provinciale città silenziosa e fosca, coi suoi molti conventi chiusi e la bigotteria dei suoi abitanti, con le stradicciuole quasi deserte, dove i rari passanti sono seminaristi, monache

ancor più pallide e mute fra i veli del soggòlo, vecchie donne in cuffia da notte. *On ne voit jamais tant de vieilles femmes*, osserva il poeta fiammingo, *que dans les vieilles villes*. Ancora qui sono disegnate e dipinte le strade grige, le tinte differenti delle facciate delle case istoriate che si fondono in una armonia cupa di grigi, dal più tenero della perla a quello fosco della tortora. Ancora è cantata l'atmosfera pallida, come quella di un perpetuo novembre, e l'ombra gettata dalle altissime torri oscure, e i canali verdastri lenti, sonnolenti, che fluiscono inutilmente e perennemente fra le case alte e cupe e sempre interrotte da gruppi di piante che si riflettono nell'acqua verde come loro, tremolando e palpitando; e poi ancora chiese, preghiere, cantici, processioni, rintocchi di campane, e i marciapiedi lungo i verdi canali sonnolenti ornati di pioppi malinconici: tutta, tutta l'infinita mestizia di questa silenziosa grande Orvieto fiamminga che è Bruges, la città dove Van Eyck e Memling assunsero tutta la soavità misteriosa - e mistica come tutto ciò che sa di mistero - delle loro pitture.

VI.

Io non so quanti leggeranno ed ameranno questo libro bellissimo di Georges Rodenbach in cui il suono delle cento campane della Torre accompagna con l'inno più armonioso, i sentimenti e i pensieri che in quel giorno sollevano o soffocano il *Carilloneur* che ha saputo sollevarsi *au dessus de la vie*. Ma chi lo leggerà riaprirà assai sovente questo libro di musiche lente e di figure pallide e fini, rivedrà sempre il maniaco Van Hulle, l'inquieto Joris Borlunt, il mistico e simbolista Bartholommeus che vive in un convento e dipinge beghine, l'entusiasta Farazyn, la fiammeggiante Barbe e la ideale Godelièvе, il cui nome è la dolce feminizzazione di *God*, il fiammingo nome di Dio. E nessuno potrà dimenticare pagine potenti e magnifiche come quelle della processione di Furnes, per citarne

cinque fra cento. E a lungo a lungo, dopo la memorabile lettura, rimarrà nell'anima di chi avrà saputo o potuto apprezzarla la soave mestizia di quella città della Fiandra, pensierosa e fosca, dove vanno e vengono poeti e beghine, dove il sole sembra più pallido e meno ardente, dove i cieli di primavera e d'estate sembrano sempre grigi velati, cieli autunnali, quella vecchia Basilica del silenzio dove, come canta Emile Verhareen, il giovine e grande poeta fiammingo,

autour des murs et sous le toit
l'atmosphère s'épand, si pure et si fervente,
qu'on sent que des genoux invisibles se ploient
et que la vie entière est dans l'attente.

E quale mirabile linea ascendente il poeta aveva seguìto. Come romanziere e come novelliere, fu sempre, in sostanza, un poeta, sebbene molti capitoli delle due prime parti del *Carilloneur* sieno drammaticamente economici e veri e profondi — ed il più recente *L'Arbre* sia una novella di rara potenza narrativa. Ebbe uno stile eletto e sdegnoso di volgarità, un po' *mièvre*, talvolta. Ma se mai lo stile fu l'uomo, tale fu per il Rodenbach. In mezzo alla vita di Parigi la sua anima d'artista seppe rimanere integralmente nativa ed originale. Fu un uomo onesto, uno spirito curioso ed aperto ad ogni soffio intellettuale, un artista austero. Se non fece dei capolavori, li avrebbe certamente fatti. Se ancora non aveva detto una grande parola, l'avrebbe certamente detta. L'avvenire riserbava a noi altre opere d'arte, a lui la gloria. E' per questo che il delitto della natura, che fu la sua morte, apparve ancor più lacerante; è per questo che al lutto di Georges Rodenbach, poeta nobile se mai ve ne furono, s'associarono i poeti di tutte le letterature contemporanee!

VII.

Io avrei voluto ben altrimenti studiare e commentare quest'opera squisita e triste.

Ma continuamente mi risorge nello spirito l'imagine di questo poeta morto nel fiore della sua intelligenza e la tristezza per questo assurdo delitto della natura mi toglie la freddezza del ragionamento. Ricordo che il giorno stesso della sua morte, or sono tre anni, leggevo in un *Christmas* l'ultima poesia di Georges Rodenbach, *Jour de l'An*, del poeta che — dimenticavo di dirlo — fu anche uno dei più puri ed eletti stilisti della presente Francia letteraria. In questa dolce poesia, che mi duole di non poter riportare tutta intiera, il poeta di *Bruges-la-Morte* così salutava il nuovo anno che s'avanzava:

Encore une nouvelle année!
Encore une bûche allumée!
  Dans l'âtre noirci
Le bois petille, gaiment flambe,
(Dans mon coeur aussi),
Ajoute sa flamme á la lampe
Et les ombres sur le plafond,
  En dansant, s'en vont!...
Une chaleur neuve s'épanche:
L'année éclot, comme un dimanche...
Une nouvelle année encor!
Le vent dans la cheminée
N'est plus triste comme le son du cor.
  Encore une nouvelle année,
  Encore une bûche allumée!...

Ed il destino ha talvolta di queste coincidenze spietatamente crudeli e laceranti; così che colui che salutava così lietamente il nuovo anno che s'avanzava;

Encore une nouvelle année!
Encore une bûche allumée!...

non l'ha nemmeno veduto giungere e Georges Rodenbach, che nei suoi versi aveva augurato a sè stesso che il destino gli acconsentisse di *aller mourir au pays*, morì a Parigi, fra le braccia della moglie desolata, mentre nelle case dei suoi amici tinnivano le coppe dello sciampagna e mentre in quella sera di Natale i *carillons* della sua Bruges dovevano sciogliere nel cielo notturno il loro inno giojoso!

Dicembre 1898.

ANATOLE FRANCE

I. — « Les désirs de Jean Servien »

Anatole France, uno degli spiriti più sottili e squisiti, forse il più sottile e il più squisito della letteratura francese contemporanea, pubblica dal Lemerre un nuovo romanzo, estraneo al ciclo ch'egli ha intrapreso sotto il titolo di *Histoire contemporaine* con *L'orme du mail* e il più recente *Mannequin d'osier*. Il nuovo romanzo piuttosto breve e rapido s'intitola *Les desirs de Jean Servien*. Jean Servien è nato da un rilegatore di libri che lavorava per conventi. La madre del bambino, morendo, espresse il desiderio che il figliolo apprendesse il latino. Cresciuto negli anni, Jean apprende il latino da un marchese Tudesco, profugo italiano, che ha tradotto in francese la *Gerusalemme Liberata*, che sovente, in mancanza di meglio, fa colazione con una pagina di Tacito e cena con una satira di Giovenale. Le lezioni del veneziano marchese Tudesco sono interrotte, quando il fanciullo ha undici anni, per il suo ingresso in collegio. Finalmente entra al Liceo. La sera della sua promozione, egli si reca in un teatro dove una grande attrice incarna le eroine magnifiche di Corneille e di Racine: Chimène e Cleopatra, Fedra e Roxane. La grande attrice conquide il cuore del giovinetto: egli ritorna sovente ad amarla dalla platea, mentre ella sul palcoscenico, grande, bella, solenne, dice a Rodrigo:

« Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix »

o mentre tende ad Antioco la coppa letale cui essa ha già appressato le labbra; o mentre soffocata dai rimorsi, Fedra, svela a Teseo il suo delitto, o, mentre, appassionata Roxane,

cade sotto il pugnale del messaggero di Amurat. Così Jean Servien si abbandonava al corso di una passione ch'egli vedeva brillante e che credeva profonda. Finalmente bisogna che Jean si crei una posizione. Un amico di famiglia lo vuol far entrare al ministero delle Finanze, ma egli è riprovato agli esami di ammissione; allora il signor Bargemont lo induce ad entrare istitutore in un collegio. I suoi sogni cadono, e con essi i suoi desideri destati dall'amore per la grande tragica; e nel collegio egli soffre per la solitudine e pel suo destino sbagliato. Incapace a reprimere le insubordinazioni degli alunni, un giorno, a causa di uno scandalo provocato dal vecchio e misero Tudesco ricomparso dopo tanto tempo, Jean Servien è licenziato. Allora il suo silenzioso amore per la grande tragica lo riafferra. Egli vuole scrivere per lei. E tenta a più riprese poemi, tragedie, romanzi, ma ogni suo tentativo è colpito di sterilità. Allora egli si rivolge verso la politica; i tumulti popolari, i governi lo interessano. E in questa inazione passano i giorni ed i mesi. L'odio dell'Impero che lo aveva lasciato soffrire dietro un retrobottega e in una camerata di collegio, l'amore della Repubblica dalla quale egli tutto sperava, avevano infiammato dal 4 settembre l'entusiasmo guerresco di Jean Servien. (Ho dimenticato di dire che ciò avviene prima dell'ultimo mutamento di regime della nazione francese). Egli entra a far parte della guardia nazionale, ma anche questa fiamma guerresca si estingue. Una sera ch'egli vagava per Parigi (i teatri erano chiusi ed egli sapeva che la grande tragica curava i feriti nell'ambulanza di un teatro) incontra Bergemont, il vecchio sordido che aveva indotto il padre a farlo divenire istitutore in un collegio. Ozioso, lo segue a distanza ma un'amara scoperta lo attende, la distruzione dell'ultimo suo sogno: la grande tragica, la Fedra di ieri e la Roxane di domani, è l'amante di quel vecchio ributtante. Tudesco in tanto, il profugo veneziano, è divenuto il colonnello Tudesco, comandante i sotterranei della Comune. Un giorno che Jean

Servien, l'antico discepolo, va a visitarlo, egli nell'ubriachezza più completa cade in una specie di letargo. Destandosi ad un tratto grida: « Al soccorso, mi assassina! » in preda ancora al sogno. Se non che le guardie accorse, trovando Jean Servien nella camera, lo credono veramente colpevole e lo arrestano. Egli rimane alcune settimane nella cella di sicurezza e nella calma prigione ripensa i pallidi ricordi della sua sua pallida vita, rivive il suo amore rinnovato e ancor violento per la commediante. Ma quando i tumulti fiammeggiano di nuovo, le prigioni sono spalancate ed egli si trova nella via libero, solo, trasognato. La moschetteria crepitava. La folla, i vendicatori di Lutezia, lo credono uno di Versaglia, lo spingono con le baionette. Egli non può salvarsi, è perduto, le sue parole si perdono nei clamori della battaglia di tutta Parigi. I vendicatori di Lutezia puntano i fucili per uccidere Servien, ma sopraggiungono i federati ed essi abbandonano il campo. Allora una donna, una cantiniera rivoluzionaria, decide di finirlo ella stessa. Gli si getta addosso, gli sputa sul volto e poi gli mette la bocca della rivoltella su le vene convulse della tempia. Servien si vede finito ed attende. In un baleno egli rivede tutta la sua vita. Il colpo parte. Jean Servien è a terra, le baionette dei Vendicatori lo finiscono, poi la femmina, ebra, danza sul suo cadavere con dei selvaggi gridi di gioia.

Questo, omettendone tutti i mirabili particolari, il nuovo romanzo di Anatole France. Il *benèdictin narquois*, come il direttore del *Temps* chiamò Anatole France, si compiacque sempre di spiegare innanzi ai lettori sbalorditi la varietà enorme della sua coltura eccezionale. Se ciò da un canto dà un sapore estremamente solleticante ai bellissimi libri del France, dall'altro pregiudica la narrazione, fatalmente rallentandola. Anche nel *Lys rouge*, il meno grave di coltura fra i romanzi dell'autore di *Thaïs*, talora il romanzo si ferma per le discussioni su gli affreschi di Benozzo Gozzoli o sul San Giorgio di Donatello, su Santa Chiara, San

Francesco o San Damiano. Insomma, i libri del France possono essere considerati sotto due aspetti: se come libri preziosi, originali, squisiti, la coltura dello scrittore giova ad essi e aumenta i loro fascini; se poi si considerino come romanzi, allora, innegabilmente, questa coltura esposta in vetrina ne diminuisce il valore. Ed in questo difetto il France trova nel Flaubert un glorioso predecessore, in tutte le sue opere, se ne togliete *M.me Bovary*. Ma io sono di Anatole France, comunque, e dovunque un ammiratore appassionato. Trovo però serenamente che questi *Désirs de Jean Servien,* spogli di erudizione, hanno una vigoria narrativa, una rapidità, una concisione, una drammaticità, che invano cerchereste nei dieci gloriosi volumi che li hanno preceduti.

1897.

II. — Le pagine di storia contemporanea e Pierre Nozière

L'*Anneau d'amétyste* d'Anatole France è il terzo volume di quella *Histoire contemporaine* che resterà nella storia della letteratura del secolo morente come un monumento letterario purissimo e fulgidissimo d'ironia profonda e d'osservazione acuta, opera perfetta, cristallina di stile e densa di contenuto nel tempo stesso; quell'*Histoire contemporaine* che da *L'orme du mail* a *Le mannequin d'osier* ci ha raccontato le mene dell'abate Guitrel per ottenere il vescovado, e le disgrazie coniugali del genialissimo professor Bergeret, professore alla facoltà di Lettere tradito un giorno dalla sua sposa teneramente amata con il signor Roux, *son élève*. Ricorderete che nel *Mannequin d'osier*, dopo molto tergiversare, il professor Bergeret ordinò di uscire dalla sua casa alla moglie infedele. Ora, nel *L'Anneau d'amétyste*, lo ritroviamo solo ed un

po' più triste, tutto dedito nuovamente ai suoi profondi studii filosofici.

E' il momento in cui la Francia era corsa da bande di dimostranti che andavan gridando: *Conspuez Zola! Conspuez Picquart! Conspuez Labori!* A tutto quel periodo di inquietudini, noi assistiamo mediante le riflessioni acute, gli amabili giochi filosofici, le sottili, deliziose ironie e le argute parabole dell'inesauribile professor Bergeret. E su ogni contingenza della vita, su tante debolezze umane, su tante vanità maschili, su tante complicazioni femminili, abbiamo la gioia di trovare il parere di *monsieur* Bergeret, che con una frase, con un ricordo, con una parola, con un sorriso, commenta, demolisce, colpisce, esalta, rattrista o consola. Ma tutto questo, sempre con la moderazione che è così caratteristica in lui e che è figlia dei sistemi filosofici cui egli s'inspira, e coi quali governa e dirige la sua vita morale intellettuale, ed anche materiale, vita che ricorda quella saggia e meditativa di un filosofo greco. Egli non piange e non ride, non carezza e non sferza, non porta niente alle stelle, ma nemmeno getta alcunchè nell'abisso tenebroso. La debolezza e l'isterismo feminile delle lacrime gli sono estranei quanto la scomposta presunzione e la scorretta albagia del riso. Spettacoli tristi o liete visioni, constatazioni dolorose di fatti e di uomini differenti da quello che avrebbero dovuto essere, o incontri miracolosi con esseri veramente superiori, e tanto più superiori per quanto più son rari, tutto ciò non chiama alle labbra del professor Bergeret che il sorriso appena; e non già il sorriso sciocco di uno che non si renda beatamente conto dell'entità e del significato delle cose e degli avvenimenti, ma, lo ripeto, il sorriso di un filosofo profondo che in sè e nella sua filosofia trovò la migliore arma, anzi il migliore scudo contro le tristezze della vita; e, ho detto scudo e non arma, perchè l'assalto meno della difesa somiglia a questo pensatore, che così a lungo passeggiò i giardini pieni di verde

primaverile e di musicali fontane dove Epicuro insegnava ai suoi discepoli, quei giardini del grande filosofo greco, dei quali il poeta latino diceva:

> « *Cecropius suaves expirans hortulus auras*
> *Florentis viridi Sophiae complectitur umbra.* »

Vedete, infatti, in questo *Anneau d'amétyste*, con quale bonomìa, che scusa e che perdona, *monsieur* Bergeret assiste alle mille astuzie, agli innumerevoli raggiri, ai complicatissimi strattagemmi di cui l'abate Guitrel si avvale per essere eletto vescovo. Vedete quale lotta di interessi riesce a suscitarsi intorno all'elezione di questo vescovo. Conosco poche pagine più osservate, più vere e più divertenti di quelle in cui si annodano tutti i fili che guideranno poi l'abate Guitrel al suo vescovado di Tourcoing. Sono donne che si svestono nei quartierini solitarî, all'ora classica dell'adulterio, fra le cinque e le sette; sono altre signore che si lasciano andare alle carezze senili di un ministro dei culti e, nel tempo stesso, a quelle giovanili del suo segretario particolare; sono venti conflitti di piccole vanità, di miseri desiderî, di vane speranze, di incitanti illusioni. L'abate Guitrel passa tra tutta questa rete intessuta per lui, furbamente, agilmente, inchinandosi, sorridendo, baciando mani, umile, discreto, servizievole, ma sempre in guardia, pronto a farsi piccino, piccino in modo da scappare per una delle maglie, quando il periglio vicino lo consigliasse o quando l'esigesse la possibilità di un nuovo gioco di strategia diplomatica.

Il professor Bergeret assiste a tutto questo, da buon epicureo, col suo sottile sorriso, traendone nuovo conforto alla sua filosofia. Egli è un maestro ed è un re. E, sopra tutto, egli non è che uno pseudonimo di Anatole France che, maestro, potrebbe adunare nelle verdi ombre corse da aure soavi del giardino di Cécrope nuovi discepoli per insegnare loro che la felicità della vita è nel

diletto dello spirito. Re, inoltre, egli può dirsi di sè medesimo e del suo spirito elettissimo che sa piegare alle ginnastiche più prestigiose. Io vorrei serrare ancora più entusiasti e ancor più fedeli e innumerevoli, gli ammiratori intorno ad Anatole France, intorno a questo Principe Sorridente. Vorrei che tutti sentissero la greca semplicità delle pagine che descrivono la vita di Bergeret con il suo cagnolino Riquet; vorrei che tutti gustassero l'impassibilità di Bergeret quando i dimostranti della piccola città di provincia lanciano pietre contro le finestre della sua casa, poichè egli è un dreifusiano convinto; vorrei che tutti si lasciassero prendere al fascino di queste pagine meravigliose di questo *Anneau d'amétyste*, delizia sopraffina del pensiero.

Nè meno seducente è *Pierre Nozière*. Erroneamente questo libro fu annunziato dai giornali come un romanzo, mentre esso non è che una autobiografia di Anatole France stesso, autobiografia frammentaria delle sue prime impressioni d'infanzia, riflessioni filosofiche del suo spirito pensoso, scritte in margine al suo grosso *Plutarco*, impressioni di viaggio, storiche ed estetiche, nelle province della Francia. Pierre Nozière non è altri che Bergeret e l'uno e l'altro - Anatole France stesso lo confessò - non sono che il romanziere del *Lys Rouge* ed il filosofo di *Jocaste et le chat maigre*. Oh, quale lettura deliziosa queste impressioni d'infanzia del grande scrittore! Per lui allora l'universo non si estendeva al di là del *quai Malaquais*, dove abitava. Avendo percorsa la lunga via dei *Petits Augustins*, fino in fondo, era persuaso d'essere giunto al confine del mondo. Egli si recava allora, fanciullo d'un lustro, al Giardino delle Piante, avendo letto su la Bibbia la descrizione del Paradiso terrestre. Sua madre poi gli aveva detto: « Il Paradiso terrestre era un giardino molto bello, con dei belli alberi e tutti gli animali della creazione ». Ora, il Giardino delle Piante sembrava al piccolo cinquenne Anatole France, il Paradiso terrestre della

sua Bibbia e della sua mamma; solamente egli osservava che erano state messe delle inferriate attorno alle bestie, a causa del progresso delle arti e dell'innocenza perduta... E l'Angelo che teneva la spada fiammeggiante, era stato rimpiazzato, al limitare, da un soldato col pantalone rosso.

Questo breve accenno, può dirvi quale sia l'arguzia moderata e la semplice e affascinante sincerità di questa frammentaria auto-biografia infantile. Mille cose che colpirono la fantasia infantile ritornano al nostro ricordo e talvolta le riconosciamo poichè noi stessi le provammo così. Ecco qua la prima nozione del dolore e della sofferenza umana quando il signor Hamoche, il triste e povero venditore di occhiali turchini, si getta dalla finestra nella disperazione della miseria; da quel giorno, il piccolo Pierre Nozière, cessò di credere che la vita fosse un gioco ed il mondo una scatola di Norimberga... Ecco la prima impressione di tristezza, quando la sua *bonne*, la signora Mathias, lo conduce un giorno a conoscere il marito che l'ha rovinata, che l'ha gettata nella miseria e nel dolore, il marito vecchio militare, granatiere dell'Imperatore, ferito a Waterloo, ridotto ora a far lo scrivano pubblico, e che dice al Nozière:

— « Tu non sai, amico mio, che io servii il piccolo caporale e che feci tutta la campagna di Francia. Io fui a Craonne ed a Fère-Champenoise. E la mattina di Athis, Napoleone mi chiese una presa di tabacco!... »

Ecco le prime scorribande della fantasia, grazie ai racconti della buona mamma, la sera, sotto la lampada famigliare, i racconti di quella buona mamma che si scusava di non avere immaginazione e che poi narrava quei delicati racconti dove l'immaginazione non si rivelava nelle frasi, ma in un senso intimo e raccolto di poesia. E poi tanti altri uomini, tanti altri avvenimenti della sua fanciullezza e della sua adolescenza passano, sfilano... Ecco l'amabile storia del suo esordio letterario, ritardato per le svenevolezze sentimentali della signora Planchonnet, mo-

glie del redattore-capo del giornale di provincia, dove la sua prima novella doveva comparire. Ecco la storia dei due amici artisti, i due pittori, uno dei quali muore povero in una soffitta, mentre l'altro è l'artista alla moda che non deve darsi molta fatica per trovare dei biglietti da mille. E tra le note scritte in margine al grosso *Plutarco*, vedete quale collana fulgidissima di gemme filosofiche; leggete le riflessioni che suggerisce ad un arabo, Djeter-ben-Hamsa, una moderna festa da ballo. Non resisto alla tentazione di trascrivervele e vi domando perdono di distruggere nella mia povera prosa i fascini luminosi dello stile di Anatole France:

« È costume presso gli Occidentali, e specialmente presso i Francesi, di dare certe feste che essi chiamano *balli.* Ecco in che cosa consiste questo costume. Dopo di aver reso, quanto più è possibile, desiderabili le loro mogli e le loro figlie, scoprendone braccia e spalle, profumandone i capelli e le vesti, spargendo una polvere fine su la loro carne, coprendole di fiori e di gioielli, insegnando loro a sorridere senza averne voglia, essi si recano con queste donne in sale vaste e calde, rischiarate da candele che, per numero, eguagliano le stelle, e adornate di tappeti morbidi e spessi, di poltrone profonde e di soffici cuscini. In questi luoghi, essi bevono liquori fermentati, scambiano giocondi discorsi e si abbandonano con queste donne a danze rapide, alle quali io assistetti più volte. Poi, giunto il momento opportuno, essi soddisfano - con grande furore - i loro desiderî carnali, sia dopo di avere spento i lumi, sia usufruendo delle tappezzerie in guisa favorevole alle loro intenzioni. Ed in tal modo ognuno gode di quella ch'egli preferisce o che gli viene assegnata. Io affermo che è così. Non che io l'abbia veduto con i miei occhi, poichè la mia guida mi faceva sempre abbandonare le sale prima che l'orgia cominciasse, ma perchè sarebbe assurdo e contrario ad ogni possibilità che le cose, preparate come ho detto, avessero poi un altro epilogo. »

Come questa terribile e giusta osservazione dell'arabo Djeter-ben-Hamsa, altre cento argute e profonde ne troverete in *Pierre Nozière*. Questa per esempio: « Se noi comprendessimo le figure delle anime come le figure della geometria, non avremmo, riguardo ad uno spirito troppo ottuso, maggiore animosità di quella che mostra un matematico contro un angolo, che per mancanza di cinque o sei gradi di apertura, non ha le proprietà dell'angolo retto. » Nè vale insistere su questo libro squisito. Mi basterà solo ripetere tutta la mia profonda ammirazione per Anatole France, l'ineffabile principe sorridente, e dire che questo libro è in tutto degno di questo maestro incontestabile delle più pure lettere francesi.

III. — Le opinioni sociali di un grande ironista

Anatole France non evoca forse il ricordo di Luciano? Non è forse poligrafo, motteggiatore e artista come il dialogista greco? Solamente Anatole France è un Luciano francese, un Luciano nato a Parigi, che passeggia sui *quais* della Senna e che si è ribattezzato per *monsieur* Bergeret. Egli ha la manìa di esprimere su ogni cosa i suoi dubbii eleganti, fini e tanto seducenti. Non si riesce sempre a capire s'egli vuole dogmatizzare o se preferisce prendersi giuoco delle cose, di sè stesso e di noi. Noi lo vediamo manifestare idee alle quali, non v'è dubbio, egli tiene infinitamente: eppure circonda anche quelle della sua incoercibile ironia. Talchè questa incertezza su le recondite intenzioni di Anatole France è un enigma che bisognerebbe saper decifrare, una permanente ambiguità in cui converrebbe di poter vedere chiaro. Ma, a pensarci bene, perchè? È appunto questo enigma spirituale, è appunto questa permanente ambiguità, sono appunto queste due basi essenziali dell'opera del France che ne costitui-

scono poi tutto il pregio e che vi diffondono un così sottile profumo. Lo *charme* di Anatole France è irresistibile e supremo. E la forza di questo dispotico sovrano è appunto nell'ambiguità delle sue leggi, nel mistero velato delle sue armi.

Lasciamolo dunque nel mistero che ci seduce ed in quell'ambiguità che ci attrae. Accogliamo come un dono prezioso ogni nuova pagina di questo Principe del Sorriso. Ammiriamolo ed amiamolo poichè, grazie a Dio, gli ammiratori di princisbecco, non ce lo hanno ancora rovinato. E Dio sa se fecero tutto il possibile! « L'ammirazione spinta per Anatole France, dice E. Charles, fu una delle più gravi malattie intellettuali dell'epoca nostra. » La gloria di questo principe aristocraticissimo della letteratura fu diffusa con fracasso e tenacia da tutta una folla di femminelle borghesi che, al mattino, ispezionavano con gusto ed attenzione i conti della loro cuoca e, nel pomeriggio, ostentavano di ammirare freneticamente questo scrittore che è così estraneo alle preoccupazioni volgari della vita. Ma Anatole France resistette a tanta minaccia. Spirito placido e metodico nella sua moderata saggezza, ei fu pago di proseguire quotidianamente il suo compito che sovente consisteva nel costruire con simmetria un paradosso incessantemente rinnovato.

Ma il suo pirronismo gli fu rimproverato da alcuni. Poichè fu detto ch'egli continuava Renan, gli fu rimproverato di conservar solo di Renan la snervante ironia. Gli si rinfacciò di non aver mai avuto premura dell'utilità sociale, premura che è la sola nobile e degna per uno scrittore contemporaneo. In tempo giunse l'affare Dreyfus. Anatole France fu dreyfusista, con pochissimi altri fra gl'intellettuali francesi, cioè Zola, Mirbeau e Marcel Prévost, per citare i più noti. Egli combattè allora generosamente con le sue armi lucenti ed eleganti. *Monsieur* Bergeret disse sorridendo il fatto suo ai nazionalisti, ai clericali ed ai *gros bonnets* dello Stato maggiore. E Ana-

tole France sposò allora un partito politico e divenne socialista. E socialista è infatti il nuovo libro ch'egli pubblica ora e che s'intitola *Opinions sociales*.

Questo libro è il primo di una serie in cui il France esporrà le sue idee sul presente e su l'avvenire della società moderna. Questo primo volume è delizioso. Quasi tutto (tranne poche allocuzioni dal France pronunziate in varie feste e cerimonie popolari, quali le inaugurazioni delle Università, la commemorazione di Diderot o l'apertura della » tipografia comunista ») quasi tutto il libro, dicevo, è esposto in forma narrativa. Noi ritroviamo quì l'ineffabile, delizioso, affascinante Bergeret. Ritroviamo anche Riquet, il cane del filosofo, l' immortale creazione del France nel *Mannequin d'osier*.

Leggete questa pagina che Anatole France dedica alla società futura: « Io non credo - (è Bergeret che parla) che gli uomini sieno naturalmente buoni. Mi pare piuttosto ch'essi escano gradatamente e penosamente dalla barbarie originale e che organizzino mediante un grande sforzo una giustizia incerta e una bontà precaria. È ancor lontano il tempo in cui essi saranno gli uni con gli altri dolci e benevolenti. È ancor lontano il tempo in cui fra loro non muoveranno più guerra ed in cui i quadri rappresentanti battaglie saranno nascosti agli occhi, come quadri immorali che offrono un vergognoso spettacolo. Credo che il regno della violenza durerà ancora lungo tempo, che per lungo tempo ancora gli uomini si divoreranno fra loro per frivole ragioni ed i cittadini di una stessa nazione si strapperanno furiosamente gli uni agli altri i beni necessari alla vita, invece di ripartirli equamente fra tutti. Ma io credo anche che gli uomini sieno tanto meno feroci quanto meno son poveri, che i progressi dell'industria sieno per determinare un raddolcimento dei costumi ed un botanico mi ha detto che il biancospino, se è trasportato da un terreno secco in un suolo grasso, dà per ogni sua spina un fiore! »

Che cosa volete di più limpido, di più delicato, di più delizioso? Ma bisognerebbe leggere sopra tutto, in questo volume di *Opinions sociales*, l'ineffabile storia del povero Crainquebille, venditore ambulante che una guardia affetta da manìa di persecuzione, arresta un giorno, imputando lui innocente di aver gridato: *Mort aux vaches*. Non valgono le proteste di Crainquebille, le testimonianze dei galantuomini. Il potere è la guardia e Crainquebille sarà condannato. Talchè per avere una pena minore gli conviene di ammettere di aver gridato: *Mort aux vaches*. Ma, uscendo di prigione dopo quindici giorni, Crainquebille trova che tutti gli volgono le spalle. Il suo piccolo commercio fallisce ed egli, innocente, è ridotto alla più squallida miseria. Vecchio e stanco, pur di avere un tozzo di pane ed un rifugio contro l'intemperie, Crainquebille non trova altra soluzione che di farsi arrestare nuovamente. Una sera di pioggia egli va presso una guardia e gli grida ripetutamente sotto il naso: *Mort aux vaches*. Ma la guardia non l'arresta ed allora Crainquebille gli dice che egli non ha gridato così che per farsi arrestare.

« Con un'austera dolcezza, la guardia lo sermoneggiò così:

— Non m'importa per quale ragione abbiate gridato così. So solamente che quando un uomo come me fa il suo dovere e sopporta tante sofferenze, non si deve insultarlo con futili parole... Io vi ordino di levarvi dai piedi...

E Crainquebille, con la testa bassa e le braccia penzoloni, sotto la pioggia, s'internò nell'ombra. »

Queste pagine sono un vero capolavoro: una satira mirabile. La scena del processo è semplicemente meravigiosa. E tutto il piccolo libro nuovo di Anatole France è a questo *diapason*. Assai giustamente fu detto da un critico morto troppo giovane che in Anatole France si ritrovano il forte aroma di Rabelais, l'ardente pietà di Dickens, ora l'ironia sorridente dello Sterne, ora quella amara dello Swift. Ed a questo aggiungete poi l'incomparabile grazia di France che a tal segno di perfezione solo le statuette di Tanagra forse posseggono.

IV. — « Histoire comique »

Ho conosciuto il France ed ho avuto frequentemente l'occasione e l'alto onore di avvicinarlo durante questo suo ultimo soggiorno a Roma. Egli sorride e sovente, ha la stretta di mano cordiale, l'accoglienza semplice e seducente e voi vedete ridere per ogni nuovo arrivato « son oeil de face dans son visage de profil ». Bisogna udirlo conversare. Egli è giocondo: la sua giocondità si diffonde in chiacchiere leggere, in agili e dorati paradossi, in arguzie profumate e squisite di un sottile aroma di deliziosa ironia. Ma ecco che un vicino getta nella conversazione un nome, un fatto, un'idea. Ed ecco che il sorriso scompare dalle labbra di Anatole France: il conversatore, l'uomo di spirito, l'amabile scettico scompaiono nel medesimo tempo, con quel sorriso. Anatole France non dubita più: giudica, apprezza, afferma, insegna con alta dottrina, con profonda sapienza, spargendo a piene mani, con regale munificenza, i tesori del suo genio latino e della sua coltura universale.

E tale noi lo ritroviamo nei suoi libri, in tutti i suoi libri, con quell'incessante mutamento, del sorriso in serietà e della serietà in sorriso, con quell'aria meditativa di un uomo che par studiare delle burlette e trova dei capolavori, con quell'ambiguità di scettico che sorride, che giuoca, che si rattrista per poi sorridere di nuovo; di quello scettico che crede, di quel credente ch'è scettico, quell'ambiguità di pensiero e di emozione che, racchiusa nell'oro meraviglioso della più pura e fulgida prosa che si è scritta in Francia dopo Gustave Flaubert, rappresenta tutta la seduzione, tutta la modernità, tutta la bellezza di questo scrittore che gode oramai nel mondo della gloria la più pura, la più indiscussa e la più universale.

Se ne togliete *Thais* e il *Lys rouge* non dovete con-

siderare Anatole France come un romanziere. Non si possono classificare in nessuna categoria i libri che si chiamano *Les opinions de Jerôme Coignard*, o la *Rôtisserie de la Reine Pedauque* o l' *Etui de Nacre* o i quattro volumi dell' *Histoire contemporaine.* Essi sono nel tempo stesso libri di romanzo e di critica; v'è in essi nel tempo stesso un grande narratore ed un polemista che ha tutte le sottili arti del ragionare; sono essi maggiormente storia di romanzeschi avvenimenti, rappresentazione di tipi umani o quaderni di riflessioni morali, di pensieri, d'idee, saggi di filosofia, breviarii, come furono felicemente definiti, del pensiero libero e di tutto intelligente e di tutto curioso? Quei libri infine hanno troppo del romanzo per essere chiamati dialoghi filosofici. Vi è troppe idee, troppe divagazioni e l'azione è troppo tenue ed i personaggi ubbidiscono un po' troppo alla bizzarra ed irrequieta volontà dell'autore, perchè questi libri possano essere chiamati romanzi. E allora? Diciamo dunque ch'essi non sono nè l'una nè l'altra cosa, o sono l'una e l'altra, se voi volete. Libri profondi, inquieti, volubili e complessi, essi danno infatti a noi che li leggiamo un piacere intellettuale strano e complicato. Fernand Gregh disse che i libri di Anatole France vanno da Omero a Gyp. Non sono più dei libri, ma un'assemblea di libri; sono una quadriglia in cui Montaigne e Balzac, Rabelais e La Bruyère, Voltaire e Montesquieu, il Ludovic Halévy delle *Petites Cardinal* ed il Renan dei *Dialoghi filosofici* si danno la mano, molto meravigliati di trovarsi tutti riuniti presso il signor Anatole France che è di tutti molto amico e di tutti ugualmente un po' parente.

In nulla cambiato, sempre perfetto, di una perfezione di pensiero e di stile così intera che arriva alla grandezza sì da segnare d'un sigillo d'eternità queste pagine inobliabili, tale ritroviamo Anatole France nel nuovo volume recentissimamente pubblicato e che s'intola *Histoire comique*, perchè il France che s'applica, come il nostro

d'Annunzio, a restituire a molte parole adulterate dall'uso il loro antico e primo significato, non poteva trovare titolo migliore per designare un libro ov'egli rappresenta il piccolo mondo degli artisti di teatro.

Quest'opera nuova del France, così profondamente umana, tragica e seducente nel tempo stesso, non ha nessun punto di contatto, nessuna linea di rassomiglianza col *Roman Comique* dello Scarron. Col suo sorriso benevolmente ironico, col microscopio della sua osservazione minuta, Anatole France si è divertito stavolta a studiare il piccolo mondo della scena, ne ha notato tutte le goffaggini, le miserie grandi e piccole, le viltà sinistre, i turpi mercati, le basse gelosie; e, accanto a questo, ha anche veduto dei nobili atti, dei sinceri slanci, un amore sincero per le cose dell'arte, dei sentimenti liberi, delle anime capaci di sacrificio, di bontà e di poesia. Con la serena tranquillità, con la sorridente ironia che vengono ispirate ad un dottor Trubet o ad un professor Bergeret dall'incommensurabile sciocchezza degli uomini e dalla loro non meno incommensurabile vanità, Anatole France ha dunque veduto ed evocato tutto questo piccolo mondo che ha il suo campo d'azione fra le quinte di cartone ed i fuochi colorati della ribalta, scegliendone, per farli agire nel breve dramma che è l'*Histoire comique*, i rappresentanti più significativi, i tipi più caratteristici. E accanto a questo e assieme a questo vi è Anatole France, vi è tutto Anatole France che anche qui ha creato nel dottor Trublet, *le docteur Socrate*, un personaggio mediante il quale il France ci attira alle seduzioni possenti e insuperabili della sua intelligenza, della sua erudizione, della sua beffarda filosofia.

Ma nell'*Histoire comique* c'è un romanzo. Esso è semplice. Eccolo in due parole: una giovine attrice al momento dei suoi primi passi su la scena è stata l'amante di un suo compagno d'arte, Aimé Chevalier, un comico mancato ma che si crede destinato ad un grande avve-

nire. Venuto il successo ed abbandonato Chevalier, Felicie Nanteuil si innamora del giovane Robert de Ligny, diplomatico, distaccato al ministero degli affari esteri. Poco a poco a Chevalier acquista la certezza del nuovo amore di Felicie Nanteuil. Disperatamente, egli tenta di riprenderla, di strapparla a Ligny. Tutto è vano. In un momento di tragica esaltazione egli decide di uccidersi, ma vuole che il suo cadavere resti però come un ostacolo insormontabile alla felicità futura dei due giovani amanti. Ed una sera egli li attende infatti nel giardino ch'è davanti alla villetta suburbana ov'essi vivono le loro ore di amore. Nell'ombra della sera che ingombra di bizzarri fantasmi il piccolo e triste giardino, Felicie Nanteuil scorge con orrore la figura magra e disgraziata di Chevalier che attende con le braccia aperte, come una croce. Un colpo d'arma da fuoco risuona.

Chevalier cade col cranio fracassato ai piedi di Felicie Nanteuil che ha la veste insudiciata dai brandelli sanguinolenti del cervello del suo povero amante. Da quella sera Felicie Nanteuil vedrà sempre quel morto alzarsi fra lei e Robert de Ligny ad impedire i loro amplessi. E l'amore deve cedere e perire innanzi all'ossessione tragica di quel morto che non vuole consentire più oltre di amarsi ai due giovani amanti per cui egli è scomparso. Questo è il dramma che Anatole France ha svolto fra i suoi tre protagonisti: Félicie Nanteuil, la giovane attrice ingenua e perversa, buona e corrotta, superstiziosa e libertina, che riassume mirabilmente i caratteri dell'attrice d'oggigiorno; il lugubre Aimé Chevalier, il comico mancato e truce, dalle grandi illusioni, dalle inutili speranze, dalla grandiloquente vanità; Robert de Ligny, il giovane diplomatico, cui il France non ha dato caratteristiche particolari appunto per renderne meglio la banale mediocrità.

Ed intorno a questi tre protagonisti s'agita tutta una folla di persone che vivono sul teatro e del teatro: Pradel, il direttore, che non dà un permesso, una parte o un

aumento di paga ad un'attrice se questa non consente prima a delle generosità verso di lui; la signora Doulce, la tragica a riposo, dalle attitudini maestose, dalle carni cadenti, ricca di ricordi, prodiga di consigli e di ammaestramenti d'ogni genere alle giovani attrici, che invoca, per ricordare i suoi antichi trionfi, il *Paradoxe sur le Comédien* di Dionigi Diderot e che ama Dio dopo di avere amato largamente gli uomini poichè, secondo l'irriverente osservazione del dottor Trublet, si ama quel che si può e con quel che si ha; e Costantin Marc, l'autore drammatico tradizionalista feroce, cui Anatole France presta per la difesa di queste sue idee una dialettica che non possiedono a dire il vero gli autori drammatici in generale ed in particolare; e la signora Nanteuil, infine, la madre della giovane attrice, che approfitta dei suoi quarant'anni non ancora vedovi d'ogni grazia, per assicurare a sua figlia una piacevole agiatezza materiale e per facilitarle nel tempo stesso una brillante carriera sul teatro.

E quali scene deliziose e profonde! Prima quella del funerale di Chevalier, quadro di costumi in cui il sacro ed il profano son fusi così saporosamente. E poi l'altra in cui, rifiutando la chiesa di ricevere il cadavere di Chevalier suicida, i compagni d'arte del povero morto, capitanati da Felicie Nanteuil, vanno a chiedere al dottor Trublet quel compiacente certificato di alienazione mentale mediante il quale i preti consentiranno ad aspergere d'acqua benedetta la bara del povero attore. Persuaso che tutti gli uomini sono egualmente irresponsabili, il dottor Socrate — tale è il soprannome che gli hanno dato i comici per la sua faccia camusa o la sua sottile filosofia — non si fa lungamente pregare: anzi ne approfitta, « simile al Sileno di Vergilio che cantava a dei pastori di Sicilia ed alla naiade Egle l'origine dell'universo », per sviluppare innanzi a Nanteuil, a Pradel, ai loro compagni, una brillante teoria sul determinismo cosmico e su le sue conseguenze morali.

L'allucinazione di Félicie Nanteuil aumenta ogni giorno. Continuamente Chevalier le riappare col cranio fracassato ed il cervello rossiccio. Ogni qual volta ella è per darsi a Robert de Ligny il fantasma riappare ripetendo la sua proibizione fatta al momento della sua tragica fine. Ovunque, nell'aperta campagna, ai piedi del letto, di rimpetto alla tavola, in fondo al salotto, il fantasma inesorabile di Aimè -Chévalier riappare quando Ligny, il giovane ed ardente innamorato, sollecita le tenerezze dell'attrice. Talchè, sotto il tragico impero del morto, l'amore di Félicie Nanteuil e di Robert de Ligny si trascina miseramente, tra rotture e riconciliazioni, tra separazioni o vani tentativi, fino al giorno in cui, al momento di darsi al suo amante, ella vede riapparire il volto di Chevalier col cranio fracassato, che guarda la sua amante ed il suo rivale, sghignazzando, avendo del sangue all'angolo della sua bocca. Ed è allora che Félicie Nanteuil sollevando verso il suo inutile amante gli occhi tristi, gli dice con rassegnazione: « Ci amavamo profondamente, noi due. Ma è finita. Noi non apparterremo più, più mai, l'una all'altro... *Egli non vuole...* »

Certo questa tragica ossessione, già terribile e piena di brividi sotto la penna forse troppo freddamente elegante di Anatole France, avrebbe avuto un rilievo veramente angoscioso, terribile, insostenibile sotto la penna per esempio, di Guy de Maupassant, del Maupassant degli ultimi tempi già dei venti di follia cominciavano a sconvolgere quel possente cervello, quel cervello che aveva il segreto di tutte le forze ordinate, di tutte le fatiche composte, di tutti gli equilibri perfetti. Ma non avremmo forse più avuto la seduzione singolare e complessa dell'*Histoire comique* di Anatole France, la seduzione della sua arte incomparabile, della sua filosofia irresistibilmente attraente, del suo stile ove i più bei fiori stilistici della letteratura greca, della latina, della francese s'intrecciano in una corona prestigiosa e profumata

di un profumo immortale, di quello stile che fu definito un metallo di Corinto, di quello stile puro e facile che ha fatto già di uno scrittore contemporaneo che, come Anatole France è e resterà ancora lungo tempo nella battaglia letteraria, uno dei più grandi classici della letteratura francese; perchè di lui fu detto che nemmeno nei secoli d'oro delle lettere francesi, il XVII ed il XVIII, si poteva trovare uno stilista che lo superasse, che lo stesso Renan gli era inferiore e che solo il grande e solitario re della letteratura francese della seconda metà del secolo XIX, Gustave Flaubert, poteva con Anatole France sostenere il confronto.

JEAN LORRAIN

Ho qui su la mia tavola da lavoro due libri di Jean Lorrain che riassumono quasi intieramente la figura letteraria del prezioso e delizioso autore di *M. de Bougrelon*, il poeta fantasioso e sontuoso della *Forêt bleue*: Jean Lorrain ed i racconti di fate improntati ad una così accorata morale della vita moderna; Jean Lorrain ed il suo galoppo sbrigliato a traverso i giardini misteriosi ed i boschi profondi del fantastico; Jean Lorrain e le sue cupe, strane, suggestive storie di maschere e le sue novelle opulente di stile, elettissime d'arte sopraffina e profonde di visioni tenebrose su l'anima umana; Jean Lorrain ed il ricordo ch' egli evoca talvolta d'un più moderno e sensuale Edgar Poë; Jean Lorrain e le sue fantasie che sembrano disegni di Goya, di quel terribile Francisco Josè Goya y Lucentès, il grande artista della *Tauromachia* e dei *Capricci*, dei *Proverbî* e degli *Infortunî della Guerra*, di quel Goya la cui *verve* terribile egli ricorda in qualche novella che quasi sembra il commento letterario di un disegno del grande spagnuolo; Jean Lorrain e le sue macabre visioni, simili a quelle che eran l'ossessione dell'indimenticabile e grande acquafortista belga Félicien Rops; Jean Lorrain e le sue poesie di tecnica impeccabile e dalle immagini splendenti; e la sua cronaca quotidiana di Parigi, della vita, della febbre, del fremito di Parigi con l'insuperabile tipo di mondana *blasée* e *snob* che è *Madame* Baringhel; Jean Lorrain e le sue fedeli, variopinte, luminose impressioni di viaggio in Algeria o sul golfo di Napoli, a Costantinopoli o a Tunisi, a Biserta o a Monaco, a Venezia o a Lucerna, a Londra o a Marsiglia, frutto di peregrinazioni irrequiete e vagabonde, dirette alla sola

ricerca del bello e del nuovo; Jean Lorrain ed il suo stile che ha tutte le luci e tutte le iridiscenze, stile di poeta e di parigino, vario, prestigioso, suggestivo - all'apogeo della gamma dei colori.

Tutte queste sue qualità caratteristiche noi troviamo ancora una volta in due suoi volumi usciti quasi contemporaneamente: *Heures d'Afrique*, e *Poussières de Paris*, due libri differenti, anzi contrarii; *Poussières de Paris* scritto dal parigino, uomo elegante, poeta e stilista, curioso della vita di Parigi in tutte le sue forme ed a tutte le sue ore e che ne fa la narrazione giorno per giorno in un *Pall mall-semaine* (rivista della settimana) che il *Journal* pubblica da quattro o cinque anni, e che Jean Lorrain firma con lo pseudonimo di *Raétif de la Bretonne;* l'altro, *Heures d'Afrique*, il libro che questo scrittore scrive, quando stanco del vortice voluttuoso di Parigi, riesce a sfuggirgli ed emigra verso i lontani paesi del sole, la Tunisia e l'Algeria, e s'inebria di luce e la visione poi di questa luce abbagliante ferma nelle pagine del suo libro di viaggio, con uno stile d'una rara potenza evocatrice. Egli eccelle nel cogliere e nel rendere l'essenza delle cose. In *Heures d'Afrique* egli ci trasporta nella magnificenza dei più varî paesaggi, inebriandoci col fulgore del cielo e l'ardore della sabbia, facendoci vivere tra i *muezzin* ed i mori, trasportandoci sui minareti e in caffè africani, giocando e slanciando a fasci i raggi del sole abbagliante del mezzogiorno, inesauribile, fantastico, visionario, cogliendo aspetti e significati, in tumulto, disegnandoli, esaltandoli, fotografandoli, rendendoli in un grande affresco, odiandoli od amandoli, facendoli abborrire e idolatrare. Sempre nuovo e impreveduto, Jean Lorrain è l'artista completo; non solo egli canta e dipinge, ma scolpisce e martella; ora compie la gracile industria del miniaturista ed ora lavora i sottili arabeschi su lamine d'oro, orafo della parola.

E così, come in *Heures d'Afrique*, nelle *Poussières de Paris*. Tutta la vita parigina passa in questo giornale quo-

tidiano della vita d'un artista, che è al tempo stesso un poeta ed un mondano. Noi siamo sbalzati dal camerino di Sarah Bernhardt al mercato dei fiori aristocratico e primaverile ch'è in piazza della Maddalena; dalla stanza da letto di Liane de Pougy, la grande etèra, che sta adagiata in un immenso letto Luigi XVI, impennacchiato di piume bianche, fra una confusione spumante di battiste e di cuscini, di merletti e di trine suggestive e misteriose, Jean Lorrain ci conduce al *grenier* di Edmond de Goncourt, animato dalla discussione dei primi letterati francesi che ivi si radunavano tutte le domeniche; dai Campi Elisi ad un' Esposizione di Orticoltura; dal gabinetto da lavoro d'un celebre scrittore al salotto di un direttore da teatro; da un ospedale ed una Mostra di crisantemi e di orchidee; da un cimitero ad un *cabinet particulier;* dal letto di un infermo ad un *restaurant* notturno; da un salotto del più puro *faubourg* ad un pranzo di *demi-mondaines*, ove la *belle Otèro* e Liane de Pougy si fanno concorrenza e tentano di schiacciarsi l'un l'altra a furia di perle e di diamanti; da un *garden-party* ad un prima rappresentazione; da un Velodromo al Campo di corse di Longchamp o di Auteuil; dalla dimora di un principe alla casupola di un operaio e via dicendo, convulsamente, per tutti gli angoli più diversi, per tutte le espressioni più contrarie e più cozzanti di Parigi e della vita di Parigi. È un libro vibrante, eccitante, febbrile, scritto con una raffinatezza che non ha precedenti - libro che dà la sensazione di un'esaltazione fremebonda di movimento e di passioni e dove a tratti, fra la gioia, l'amore, l'eleganza e la lussuria, passa l'eco d'un dolore, lo spettacolo cupo d'una miseria, il fantasma d'una rovina, d'una distruzione - e la Morte! Così che nelle *Heures d'Afrique* ed in *Poussières de Paris* l'artista prezioso, lo scrittore inquieto e lo stilista sontuoso che è Jean Lorrain vive in tutta la sua eccellenza. Egli non ha mai cessato d'essere l'adoratore immutabile ed appassionato della bellezza, ch'egli segue

sempre, tra la folla dei mediocri, ardentemente, e che anche in questi due libri recenti ha saputo evocare, idealmente, come in uno specchio sfolgorante.

Poichè, notiamolo, questo scrittore è rimasto sempre quale era, nella sua intera personalità. Scrittore d'eccezione senza dubbio - per usare questo modo di dire che non vuol dire niente in fondo, ma che da quando fu inventato ha assunto un significato speciale che non aveva in principio. Scrittore d'eccezione, dicevo, ma prodigiosamente artista. Tale è questo Jean Lorra indi cui giustamente ed assai sinteticamente fu detto che ricordava un Petronio che avesse conosciuto ed ammirato Edgard Poe. Come Petronio il Lorrain ama tutte le eleganze e tutte le perversità; come Poe, poichè è un poeta, sente i fascini dell'al di là, i brividi dell' ignoto, ama l'ombra paurosa delle finestre aperte sul mistero. Guardate le donne corrotte, le pervertite, le ninfomani, le morfinomani che egli ci presenta. Guardate quegli strani efebi che cercano nell'etere la voluttà e nella morfina l'oblio. Quelle donne e quelli uomini Jean Lorrain li veste con abiti moderni. Essi sono schiavi delle eleganze più prettamente inglesi, quindi, chi sa perchè, più sicuramente autentiche. Essi vivono in grandi ville moderne su le spiaggie e su le montagne di moda o in grandi alberghi internazionali dove non si può mangiare anche una semplice bistecca senza pagar venti lire. È la società nostra ch'egli riproduce, è tutta una parte malata, viziosa, morbosa della società contemporanea che l'efficace scrittore ci presenta; e nulla è più tragico, nulla è più impressionante di tutte quelle malattie, di tutte quelle menzogne, di tutte quelle miserie, sotto tanto lusso, sotto tante eleganze, sotto tante ricchezze, nulla è più atroce di quelle piaghe purulente nascoste sotto merletti preziosi.

Dissero di Jean Lorrain ch'egli dipinse la decomposizione. In essa egli ha trovato le tinte oscure, i verdi imputriditi, i gialli liquefatti, i rosa purulenti e malati

con cui egli dipinse i suoi quadri. Non si poteva dir meglio. Jean Lorrain ha situato i suoi personaggi in salotti ove gli specchi hanno l'aria di laghi indecisi e nebbiosi, o in paesaggi dagli alberi malaticci, dai prati morenti e sfiorenti, o in salottini preziosi ove svapora l'odore inebbriante dell'oppio. E l'atmosfera che circonda quei nevrastenici e quelle donne morbose è piena di odori acuti, mescolanze volgari e preziose di essenze differenti. Questo è l'artista che ritroviamo, ricco, fastoso, prezioso, in tutti i suoi libri da *Buveurs d'âmes* a *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse,* da *Monsieur de Phocas* a *Le vice errant,* dalle *Poussières de Paris* a quel piccolo ma profondo capolavoro ch'è *Monsieur de Bongrelon.* Jean Lorrain dovrà un giorno raccogliere i caratteri differenti del suo ingegno prestigioso in una grande opera organica che sarà una tragica pittura di una certa parte della società contemporanea, in istato già avanzato di putrefazione. Egli ha tutti i colori su la sua tavolozza. Bisogna raccogliere i pregi sparsi e le forze diffuse. Da quella pittura di corruzione e di disfacimento Jean Lorrain saprà far sorgere un'opera organica e forte di bellezza e di vita.

GIUSTINO L. FERRI

I.

Giustino L. Ferri è uno dei pochi giornalisti nostri che si avvicinano al tipo del grande giornalista francese, non solo conoscitore dei dietroscena di Montecitorio, ma anche dei *box* del corpo di ballo, buongustaio di filosofia, d'arte e di letteratura, nel tempo stesso erudito e geniale, sostanzioso nei concetti e pur brillante nelle mille sfaccettature del prisma formale, uno di quei giornalisti che nel bel mezzo di un articolo sul dazio variabile sul grano, o su l'imposta progressiva nelle successioni o sui fondi segreti del bilancio dell'interno vi saltan fuori citando Orazio o Catullo, Petrarca o Ugo Foscolo e vi ricordano la nobiltà dei loro studii letterarii e non sdegnano magari di chiudere un articolo su la politica finanziaria di un ministro delle finanze e di un ministro del tesoro citando una strofa di Carducci o una quartina di Verlaine. Questi letterati perdutisi nel giornalismo sono rari fra noi, così che le dita di due mani son più che sufficienti a contarli: e son generoso. Tra questi Giustino Ferri è dei primi. Chi non ricorda gli articoli di *Leandro*, del *Marchese di Carabas*, ecc.? Essi non erano gli articoli aridi e secchi di un giornalista che sbriga frettolosamente la sua missione quotidiana. E' bensì un delizioso *causeur* che parla, un uomo pieno di coltura, di spirito, di buon senso, di eleganza che viene a sedersi in un circolo di signore per farvi scintillare con grazia le brillanti prerogative del suo spirito e della sua intelligenza.

Nobile ed alta e aristocratica figura di scrittore quella di Giustino Ferri. Curioso di tutte le forme dell'intelli-

genza nelle sue più disparate manifestazioni, egli ha tutto letto, perchè ha tutto voluto sapere, tutto voluto apprendere. Il suo cervello è una biblioteca vastissima delle letterature d'ogni paese e d'ogni tempo, delle scienze più differenti, più antiche e più recenti, talchè il nostro scrittore è tanto al corrente di magìa e di stregoneria quanto delle ultime ricerche della scienza contemporanea. Sa tutto, conosce tutto, comprende tutto. La sua coltura è enciclopedica quasi, perchè la sua intelligenza ha tutte le snellezze, tutte le nervosità, tutte le flessuosità, tutte le agilità. Tutto sollecita la curiosità del suo spirito inquieto e vagabondo e nulla, dalle cose più alte alle più umili, nulla saprebbe lasciarlo indifferente. Guardate come tutta quella agile, deliziosa, varia coltura, leggera nelle apparenze quantunque delle più sostanziose, come appare sempre con grazia, con eleganza, con misura nei suoi articoli, nei suoi studii, nelle sue critiche, nelle sue novelle, nei suoi romanzi. Osservate nei corridoi di teatro questo scrittore eminente che è critico drammatico e musicale, senza aver mai in vita sua varcato le soglie di un palcoscenico di cui doveva giudicare i pregi o gli errori, senza aver mai baciata la mano dell'attrice che doveva giudicare un'ora più tardi o fumato delle sigarette nel camerino dell'attore grande o piccolo di cui poco dopo doveva apprezzare ed esaminare l'interpretazione. Non è dunque sul palcoscenico il suo regno e l ei disdegna quella boriosa pattuglia di scrittorelli pomposamente battezzatisi critici, per l'ironia delle combinazioni o l'indifferenza colpevole di un direttore di giornale, e che rimediano alla mancanza d'ingegno anche umilissimo caprioleggiando fra le quinte, rispettosi patiti delle dive di prima grandezza, affettuosi amici delle divette, paterni protettori delle piccole attrici, amici dei comici in generale, sieno essi illustri od oscuri. Sovente anzi egli ha detto di non volersi fregiare del pomposo e sonoro titolo di critico drammatico o musicale, come tanti altri fanno. Egli insisteva

dicendo di essere tutto al più il redattore teatrale di un giornale. Ed i suoi amici gli osservavano con ragione che questa era una modestia che nascondeva un legittimo orgoglio. Ed egli sorrideva di quel suo sorriso amabilmente ironico, graziosamente mefistofelico, senza dire nè si nè no. Non troneggia dunque sul palcoscenico, come non pontifica, al pari d'altri, nei corridoi. No: egli, l'illustre critico drammatico, è il migliore ed il più riservato degli spettatori. Non obbedisce al precetto che interdice ad altri suoi colleghi di applaudire perchè, dicono, la loro opinione devono manifestarla nel giornale. No: il nostro critico non si perita di applaudire se l'autore o l'attore l'ha proprio ed interamente convinto: è vero, d'altra parte, che ciò è abbastanza raro. Negli intermezzi egli esce nei corridoi, come qualunque altro spettatore. Non grida, non si sbraccia, non lancia sentenze a destra, giudizi a sinistra, elogi a terra e anatemi per aria. Sorride molto, perchè sorridere per gl'ironisti è al tempo stesso un'arma e uno scudo. Non prova nessun bisogno di proclamarvi le sue opinioni. Ma se gliele domandate egli è amabile e ve le dirà. Allora ascoltatelo: poche volte vi accadrà di udire un giudizio più penetrante, più acuto, più sottile. Sovente è una demolizione, ma quanto intelligente, e come seducente! Un autore drammatico, che lo ascoltava una sera smantellare così l'edificio di una commedia, esclamò: « Meglio essere demoliti così, che essere esaltati in certi altri modi! » Son questi i privilegi onnipotenti dell'intelligenza, dello spirito, della grazia: quello di sapersi fare amare anche quando non si riesca a convincere. E non voglio dire che il nostro critico abbia sempre ragione. Qualche volta, sbagliano i saggi, egli è in errore. E talvolta anche, egli lo sa. Ma il paradosso lo seduce o il preconcetto, chi non ne ha, sia di persone, sia di scuole letterarie, sia di teorie estetiche?, lo vincola. Ed allora con quale grazia di movenze nel ragionamento e con quale eleganza snella di argomenti egli

arriva ad architettare il suo piano di attacco o di difesa? Egli vi dirà l'articolo che scriverà più tardi ed ora come allora è delizioso.

Pochi spiriti conosco più personali, più eletti, più liberi, più inquieti, più moderni. Le frasi fatte egli non le conosce, delle teorie si ride, delle fedi di scuola s'infischia come del primo articolo che ha scritto. Ma comprende, penetra a dentro, quanto più profondamente è possibile nell'opera di uno scrittore, nel tentativo e nella ricerca di una artista. In una parola, come è un maestro del giornalismo, Giustino Ferri è anche un maestro della critica ed egli ha torto di lasciare sparsi nelle riviste e nei giornali quei suoi numerosi e mirabili saggi, che sono alto esempio di eccellenza critica, alto ammaestramento d'indipendenza intellettuale. Giustino Ferri non ha seguìto la moda, ma solamente sè stesso. Non è stato come tanti altri verista quand'era necessario, ironista quando l'ironia sembrava elegante, mistico quando questa strana moda letteraria e religiosa è apparsa su l'orizzonte dello snobismo internazionale; oppure simbolista quando Mallarmé era su l'altare, egotista quando il Barrès rendeva attonite le nuove generazioni, sin troppo piene di sè stesse, col famoso culto dell'io; oppure anarchico infine, quando le categorie e le classificazioni letterarie sembrano, grazie a Dio, scomparse col silenzio degli ultimi botanici della letteratura contemporanea. No, Giustino Ferri ha amato od odiato tutto ques o a seconda della sua intelligenza. Egli non si è mai fatto, come la maggior parte dei critici che da noi e fuori vanno per la maggiore, l'avvocato delle cause già vinte. Non è mai stato uno di quelli che non hanno il coraggio delle loro opinioni se non quando quelle opinioni non sono più coraggiose. Le sue opinioni egli le ha avute sempre libere ed indipendenti. Le ha dette sempre altamente a chi voleva o a chi non voleva udirle. Esse hanno sempre contenuto tutte le varie crisi della sua intelligenza e le curiosità del suo cervello e le

complicazioni del suo spirito ch'è una quintessenza di raffinatezza. Tutto questo con completa sincerità, sempre: ed è per questo che Giustino Ferri non è solamente una delle più intelligenti, ma anche una delle più nobili figure letterarie dell'epoca.

E tale, di tutto curioso, di tutto consapevole, di tutto preoccupato, semplice e complicato, bonario e bizzarro, modesto e sontuoso, ironico e sentimentale noi lo ritroviamo nei suoi libri, in quei venti romanzi di cui mi sarebbe troppo lungo ricordare anche solamente i titoli ma che egli ha pubblicato sotto i più differenti pseudonimi: Leandro o Maffio Savelli, marchese di Carabas o Plongiack, Furio Stiniger o Fulvio Ginestri. Ed anche qui ecco un'altra prova di quella falsa modestia che è in fondo il legittimo orgoglio di uno scrittore che si sa capace di fare di più, di andar più lontano e che con la sua opera presente, non completa, non matura, che non racchiude tutta la personalità dell'artista, non vuol compromettere le battaglie e i trionfi dell'avvenire, quando l'ora sarà venuta. Ed oggi l'ora è venuta per Giustino Ferri. L'artista è nella sua piena maturità. Egli può dare alle lettere nostre i fiori più luminosi e i più saporiti frutti. Ammiriamo anche il romanziere che non segue le orme di nessuno e che scrive solamente perchè crede di avere ed ha veramente qualche cosa di suo, di proprio suo, da raccontarci o da dirci, in quel suo stilo imaginoso e ricco, che venti anni di giornalismo non sono riusciti a guastare.

II.

Parliamo adesso un po' più specialmente del romanziere. Giustino Ferri ha dunque recentemente pubblicato un suo romanzo più volte annunziato, *Il Capolavoro*. Questo libro ha per epigrafe un frammento d'una scena del V atto del *Come vi piace* di Shakespeare. Questo:

— « Signore, con vostra licenza... se io vi ho bene in-

teso, il duca ha abbracciato la vita claustrale, rinnegando le pompe della Corte.

— Così ha fatto.

— Voglio andarlo a trovare. C'è molto da apprendere da cotesta specie di convertiti ».

Non meno che dal duca shakespeariano vi sarebbe da apprendere dal conte di Fagnara, Paolo di Lancinena, eroe del libro di cui oggi parlo. Anch'egli è un convertito alla chiusa del romanzo, poichè tale è la fine dell'esteta delinquente e fosco ch'egli fu durante gli anni della sua giovinezza. I signori di Lancinena — grande famiglia della nostra aristocrazia nera — vennero dal Portogallo nel 1609, esulando dal territorio di Bajona e di San Giovanni di Luz, per essere stati accusati di stregoneria. Un Lancinena di quel tempo era stato vescovo del Sabba e sua moglie aveva servito la Messa Nera. Quest'eredità ha esaltato la fantasia del nostro esteta: anch'egli infatti si crede invasato dal Diavolo. E veramente un'oscura forza di una potenza perversa lo spinge a commettere uno dei delitti più turpi. a possedere cioè Fulvia, la moglie di suo fratello Giuliano. Immediatamente dopo la colpa la luce ritorna nelle anime dei due tragici amanti. Essi si allontanano, si sfuggono, si odiano a vicenda. Ma quella colpa non rimarrà senza castigo. Da essa un figlio è nato.

Le Erinni del rimorso si scagliano allora su la coscienza di entrambi e le Furie s'impossessano di Paolo e lo dilaniano continuamente. Per isfuggire a questa ossessione, il conte di Fagnara - che ha qualcosa di neroniano anche nel suo estetismo improduttivo che gli fa scriver versi mediocri e musica senza ispirazione, scolpir statue infelici e dipinger tele insignificanti - il conte di Fagnara dunque va a passar del tempo in un piccolo paese sopra Tivoli, Monte Pavinio. In questo eremitaggio egli legge l'*Imitazione* per averne la beata mortifica*n*zione della sua superbia, e legge anche la *Bibbia* o il *Do*

Quijote. Ma le sane parole di Tommaso da Kempis sembrano indurlo invece a nuove follìe. Durante una passeggiata ha conosciuto Fiora, una ragazzina di quattordici anni, guardianella di maiali. L'esteta culla subito un nuovo sogno, che dovrà anche essere il modo per distrarsi dalle ambascie dei suoi rimorsi. Cresce nell'anima di lui quasi incosciamente la nuova superstizione che la compagnia di Fiora allontani da lui le tentazioni tormentose e gli affanni della memoria inesorabile. Egli dunque fa adottare dal suo mastro di casa la ragazzina e la conduce a Roma, nella sua casa di scapolo, un tugurio perduto in un vicolo, ma dentro ammobiliato con un estetico fasto regale.

Il conte di Fagnara ha questo scopo: veder quale donna sarebbe germogliata, fiorita da quella fanciullotta. Egli vuol trarre una splendida donna moderna da una semibarbara contadinella, vuole far scaturire come un limpido zampillo argentino, in alto, fra la luce, dalle oscure scorie dell'umanità abbrutita di Monte Pavinio, una donna che riassuma tutte le perfezioni, che sia la vivente incarnazione di ciò che egli opererebbe nell'arte, se avesse, se sapesse e se potesse.

Poichè il suo verso suona ma non crea, poichè le sue note non hanno eloquenza, poichè la creta gli è ribelle ed il colore resta inefficace, Paolo di Lancinena intende di fare con Fiora il suo capolavoro: una donna moderna, viva, attuata come l'avrebbe potuta concepire appena per uno splendido e perverso capriccio della immaginazione l'uomo di genio forse mancato al secolo XIX per scrivere l'epopea del pessimismo, per comporre il romanzo di quel Parnaso di cui Giacomo Leopardi fu il lirico disperato. Fare in un organismo vivente, in un intelletto, in un cuore, il lavoro che l'artista compie nel suo studio, nel suo cervello, cioè modificare letteralmente l'opera di Dio, aggiungendo, levando, ritoccando, finchè la donna sia rifusa e gettata in una nuova forma, « come avviene della prima

concezione o della primitiva *visione reale* di un'eroina fantastica, quando l'opera d'arte è compiuta ».

E l'esteta compie durante lunghi anni questa sua opera umana, coadiuvato da prima da uno strano tipo di professore furfante, ironista superiore ed *arbiter elegantiarum,* come un nuovo degenere Petronio, - (è foituito questo richiamo del latino maestro delle eleganze o è voluto a rafforzare quel non so che di neroniano ch'è nell'anima e nelle azioni del conte di Fagnara?) - e poi da alcune donne cui l'esteta affida la tutela di Fiora. Per anni interi egli inocula il perfido sottile veleno nel sangue della giovinetta, la quale progredisce rapidamente nella triste scuola che il suo maestro le impone. Quando Fiora è divenuta perfetta, quando il capolavoro della donna terribile e sterminatrice, crudele e divina, è compiuto, l'esteta le dona una piccola reggia, un villino d'un lusso sibaritico e di una bellezza incomparabile. Paolo è oramai l'amante di Fiora ed egli gode nella contemplazione del suo Capolavoro.

Senonchè la medaglia ha il suo rovescio. E quella rovina e quella distruzione per cui Fiora fu dal suo maestro educata, cominciano ad attrarre l'implacabile e terribile donna. L'opera perversa di lei incomincia, precipitando verso il più terribile epilogo. La sua perversità è il castigo di Paolo. Egli soffre atrocemente per lei. Egli non ama più Fiora, ma si potrebbe dire che l'antico grido di passione: *nec tecum, nec sine te vivere possum* sia stato inventato per lui, tanto meravigliosamente esprime la contraddizione dolorosa fra cui oscilla la sua vita interiore.

E l'epilogo e l'espiazione giungono. Fiora è divenuta l'amante del fratello del suo iniziatore, di Giuliano di Lancinena. Un giorno ella, mediante una lettera di Fulvia sottratta a Paolo, rivela a costui che sua moglie Fulvia è stata posseduta dal fratello di lui e che il figlio che Giuliano crede suo è invece il frutto di quel delitto. Il dramma scoppia, così, terribilmente. Fulvia, colpita al cuore dal-

l'accusa del marito, ne muore, e questi sopravvivendole non è più che lo spettro di sè stesso. Paolo ha allora la coscienza della spaventosa responsabilità che aveva osato di addossarsi lavorando a quell' *horrificum magisterium* che è divenuto il suo capolavoro. Ed egli finisce cappuccino, non tanto per espiare, quanto per pentirsi. Vede la sua famiglia distrutta e giudica che la Chiesa non ha potuto distruggere i germi diabolici deposti nel suo sangue dai sabba dei paesi baschi. E un giorno da una finestra del Convento, Paolo vede passar Fiora, bella supremamente e supremamente terribile. Il Capolavoro sorge innanzi a lui come una condanna. Ei si getta carponi chiedendo perdono a Dio. Ma, rialzando lo sguardo, scorge seduto presso Fiora nella carrozza fastosa un uomo grasso, accurato, patriarcalmente felice, l'illustre paleologo, l'*arbiter elegantiarum* maestro di Fiora, uscito dalla galeraa per assidersi sui soffici cuscini di una ricca vettura della sua antica alunna.

III.

Questo romanzo mi appare adunque come una satira dell'estetismo ch'era in moda qualche anno fa, satira di quei famosi esteti che cercavano di giustificar le loro turpitudini col B maiuscolo della Bellezza. La storia del traviamento di un uomo che, nell'amore disperato dell'arte e nell'acuto rimorso delle sue colpe, smarrisce il senso morale della vita, può tuttavia sembrare un po' fuori del nostro tempo, poichè contro tutte quelle costruzioni estetiche si è avuta in questi ultimi anni una reazione salutare di sincerità nell'arte e di verità nella vita. Di questo si è accorto lo stesso autore ed infatti egli scrive nella prefazione queste parole: « Chi non sa che qualcosa di noi se n'è andato col secolo XIX? L'anima, il pensiero, la parola, si vanno trasformando. Nuovi aspetti delle cose, nuovi impulsi in-

tellettuali ed affettivi avran presto costretta l'umanità a inventare altre forme di godere, esercitare, soffrire, integrare o guastar la vita. Che cosa può importare e a chi può importare ora il sacrilego esperimento estetico del conte di Fagnara? » Ma pur domandandosi questo, l'autore ha pensato che al peccato empirico del conte di Fagnara posson ben sopravvivere la femminilità proterva e l'elegante ferocia di Fiora, le quali son cose d'ogni tempo e tali da render sempre moderno il romanzo che le descrive. Del resto, sebbene nei dieci anni che separano la composizione di questo romanzo dalla sua pubblicazione in volume quella manìa estetica sia sempre andata diminuendo, qualche esteta squilibrato v'è ancora. Contro tutta quella folla, che su l'esempio del des Esseintes protagonista dell'*A Rebours* di Huysmans si diede alle peggiori profanazioni ed ai più immorali riti estetici, si dirige il romanzo di Giustino Ferri. Esso ha dunque, oltre i suoi meriti letterarii, un intento morale. È infatti la condanna di tutte le aberrazioni sentimentali: è un tacito ammonimento d'avviarsi su la via della verità, della semplicità, della giustizia e della bontà.

Ai meriti letterarii del *Capolavoro* di Giustino Ferri ho fatto or ora allusione. Coloro i quali mi hanno seguìto nell'inabile riassunto del soggetto, crederanno che il conte di Fagnara non possa avere i caratteri essenziali del personaggio vivo. Non è così. « Il conte di Fagnara - ripeto parole del Faelli - è un figlio schietto dell'ambiente e dell'età ed è un uomo vero. Egli porta con sè la sventura come un personaggio di Eugenio Sue; egli filosofa stranamente in uno stile luminoso e costruisce miracoli di lusso, come un eroe di Teofilo Gautier. Eppure, malgrado l'elemento fantastico, malgrado il condimento di storia religiosa, di teosofia, di occultismo e persino di diavoleria che dà a certe pagine del libro un sapore stranissimo, ma nuovo, il conte di Fagnara vive ed ha il carattere di una creatura del tempo, dei luoghi, della società che noi conosciamo.

Non la stessa efficacia di carattere mi è parso di trovare nel personaggio di Fiora. La perfidia di questa donna ci è rappresentata più con degli atti e delle azioni che non svelando la sua complicata psicologia, anzi la sua torturata e perversa fisiologia. I trapassi che segnano le pietre miliari sul cammino della sua corruzione mi sembrano talvolta poco opportuni e tal'altra troppo vicini gli uni agli altri. Con questo non intendo dire che la figura di Fiora non viva, non s'agiti, non ci dia l'impressione della verità. Ma indubbiamente nel ritrar costei il romanziere non ebbe saldo il polso come l'aveva avuto nel ritrarre il fosco maestro della giovane donna.

Un delizioso miniaturista di piccole figure secondarie si mostra anche il Ferri in questo *Capolavoro*. Lasciamo andare le figure di Sanluigi, del mastro di casa Costanzo, della baronessa Bergamotti; v'è una figura in questo libro ch'è un vero gioiello degno di Balzac. Ho già fatto, mi pare, allusione nel corso di queste brevi pagine al professor Paleologo, « maestro di eleganze comparate ». Egli è un uomo di mezza età, con la barba grigia, rossastra e arruffata, la cravatta male annodata, il naso rosso, l'alito appestato di acquavite. Questo *arbiter elegantiarium* è vissuto per anni alle spalle di un povero pittore che moriva di fame. Ed egli dice infatti col suo elegante cinismo: « Io vivevo con lui, perchè accanto ad un morto di fame, c'è sempre qualcuno per cui quella morte quotidiana è la vita ». Dopo ciò, il Paleologo è andato in Oriente ad « esercitare il rispettato sacerdozio della mendicitá, poichè è nell'accattone la dignità di tutto ciò che è veramente antico e ricorda la poesia delle tradizioni umane ». Dopo sei mesi di lezioni impartite a Fiora su l'arte della guerra femminile, il professore d'eleganze comparate è arrestato per un vecchio conto che aveva da aggiustare coi tribunali italiani e dalla prigione scrive una lettera alla sua alunna ch'è un capolavoro d'ironia finissima, tale da ricordare alcune meravigliose pagine sorridenti di Anatole France.

Giustino Ferri, avendo questa invidiabile dote, avrebbe forse dovuto farne uso maggiore per diradare le nebbie tormentose che opprimono questo fosco romanzo. Ma qualche raggio luminoso è pur sempre fra la grigia tristezza del dramma. Lo stile ricco, colorito, sonoro di Giustino Ferri rischiara ogni tanto la triste lettura con una descrizione luminosa, con un'imagine ricca, con un fulgido barbaglio di fantasia. E quale sia la grazia e quale sia la forza di questo stile del Ferri non ho bisogno di dire ai lettori italiani. Talchè questo *Capolavoro*, è, riassumendo, un'opera di raro pregio letterario ed artistico. La pigrizia di Giustino Ferri ci fa però temere che molto a lungo dovremo aspettare una nuova opera che degnamente s'accoppii a questa di cui oggi v'ho parlato. Io vorrei vedere Giustino Ferri interessarsi agli urgenti problemi della società moderna. La letteratura italiana conta molto su lui, e poichè il *Marchese di Carabas* non è più costretto a commentar dì per dì le stoltezze di un Parlamento o le corbellerie di un Ministero, Giustino Ferri romanziere dovrebbe consacrare alla letteratura tutta intiera la sua attività.

Quando di uno scrittore si può lealmente dir ciò alla fine di un articolo su un suo libro, si fa di questo l'elogio migliore ed il più significativo. E da lui non abbiamo da attendere che nuove pagine di critica magistrale, quel *Teatro impossibile* che Giustino Ferri ha nei suoi cassetti e dove tutta la meravigliosa personalità di un artista si schiude in preziose orchidee e quei nuovi romanzi ove troveremo la sensibilità così personale dello scrittore, la ricchezza della sua fantasia, la luminosità del suo stile e il suo ardore appassionato per le belle idee e le ricche ideologie.


l'isola delle
una e sette.....!

HENRY BORDEAUX

Vi sono libri che non vi rivelano a prima lettura tutte le gemme che, come gelosi scrigni, essi racchiudono. Essi somigliano a quelle donne perfette nelle quali l'armonia delle linee non vi colpisce a prima vista, ma svela a poco a poco, come per un successivo cadere di veli, tutte le bellezze della perfetta imagine femminile. A questa categoria di libri appartiene *La peur di vivre* di Henry Borzione che s' intitola all'eccellente e grande nuova rivista deaux. Ho letto questo libro in fretta, non appena ricevutolo, e mi piacque. L'ho rilelto lentamente nella tranquilla serenità di una villeggiatura marina e m'ha entusiasmato. Ciò che allora m'era parso bello, ieri mi è apparso bellissimo e ad ogni pagina quasi ho avuto la gioia di scoprire nuove bellezze, grazie che nella frettolosa lettura m'erano sfuggite, sfumature di cui non m'eran prima apparse la delicatezza e la poesia. Sono pochi i libri che oggi vi consentono un tale godimento intellettuale. La maggior parte dei romanzi contemporanei perdono alla seconda lettura le poche seduzioni che alla prima avevano potuto esercitare sul vostro spirito. Ciò vi dice dunque che *La peur de vivre* è bene al di fuori della mediocrità monotona in cui s'addormenta pigramente la giovane letteratura. Aggiungerò anzi subito che il romanzo di Henry Bordeaux, in molte sue pagine, si eleva sino alle altezze di un capolavoro.

Nè v'è da stupirsi che il Bordeaux, ancora molto giovane, abbia dato questo libro del quale, senza alcun roseo ottimismo, si può sinceramente dire quel che ho detto più sopra. Già i due suoi precedenti romanzi ci avevano dato ampia e nobile misura delle sue forze. Ricordo il suo *Pays*

natal, libro vivo e profondo, in cui il romanziere studia quei *déracinés* che giunti ad un dato crocicchio della loro esistenza, non trovano via di salvezza se non nel riprendere saldamente e sanamente radice nel suolo natale. Con queste sue pagine vibranti e sincere il romanziere voleva contribuire a fortificare lo spirito di famiglia minacciato dall'anarchia rivoluzionaria, quello spirito per il quale la tradizione vien conservata, svolta ed arricchita. L'uomo non ha grandezza se non nelle sue antiche origini e nelle sue speranze. La sua opera è effimera, s'egli è isolato; invece egli ha il tempo per suo alleato, se sa ricollegarsi, mediante la razza, così al passato come all'avvenire. Ricordo ancora del Bordeaux la *Voie sans retour*, un dolce e profondo romanzo di passione, pieno di poesia e d'ardore, la storia commovente e tenera di una piccola fioraia di Pegli e di un giovane ufficiale. « Niuno passa due volte per la via dell'amore - ci dice il Bordeaux in queste sue pagine indimenticabili - poichè questo è un cammino che non ha la via del ritorno, un cammino che bisogna percorrere sino alla fine senza guardarsi mai indietro ».

Un'idea nobilita dunque sempre i libri del Bordeaux. E sovente si ritrova nei suoi romanzi il pensatore illuminato, acuto e geniale ch'egli è. La critica francese già si onora di varii libri del giovane scrittore savoiardo. Tutti coloro che amano la critica bella e profonda dovrebbero leggere questi libri, *Les écrivains et les mœurs* e quelle *Ames modernes* in cui il Bordeaux ha studiato il realismo ed il simbolismo di Ibsen, l'opera fantasiosa e pittoresca di Pierre Loti, la perfezione artistica e poetica di de Hérédia, il triste dilettantismo moderno di Jules Lemaître, l'intuitivismo del Rod, l'arte magnifica e suggestiva di Villiers de L'Isle-Adam. Per il Bordeaux la base della critica è l'entusiasmo e comprendere è il riflesso di creare, talchè l'opera di Taine, che fu un critico, è più bella, più profonda e più feconda di quella di molti artisti contemporanei.

Ed oggi il critico ritorna ad essere romanziere. Nella *Peur de vivre* egli ci dimostra l'errore di quanti temono la vita, di quanti ne paventano le grandi gioie ed i grandi dolori che sono la rivelazione della natura umana. La vita non è la distrazione o l'agitarsi in un cerchio ristretto. Vivere significa sentire la propria anima, sentire « con tutta la propria anima ». Vivere significa amare, amare con tutte le proprie forze, sempre, perdutamente, irresistibilmente, sino alla fine - e sino al sacrificio. Guai a coloro che si chiudono in un angusto porto sicuro per tema delle grandi tempeste che si agitano convulsamente al largo! Guai a chi si chiude nel proprio piccolo mondo interiore e non lotta e non soffre e non gioisce! Queste son le anime di coloro che « senza infamia e senza lode » traversano l'esistenza. Non bisogna temere la vita, se si vuol potere all'autunno di questa attendere la morte nello splendore di quella pace serena che illumina il cuore di quanti attendono senza paura la morte, dopo aver accolto senza debolezze e senza esitanze la vita.

Sano ed alto ammaestramento questo che sorge dalla *Peur de vivre*. Henry Bordeaux l'ha racchiuso in un libro che non si può leggere senza una profonda emozione. Un'ondata di poesia lo nobilita e lo purifica. Gemme preziosissime di stile, di osservazione, di poesia lo arricchiscono ad ogni pagina. Ed è un libro ove quasi tutto è da lodare: lo stile magistrale, la forza pittoresca nell'evocazione dei chiari e gelidi cieli della Savoia, l'osservazione acuta e sottile, la maestria nella pittura dei caratteri, la vivacità con cui sono evocate alcune mirabili scene di vita provinciale. Ma sopratutto la poesia, la poesia profonda e umana di questo libro, v'impressionerà, poesia che sovente v' imperla di lacrime il ciglio. L'artista squisito che ha scritto *La peur de vivre*, il romanziere che ha fatto vivere innanzi a noi le due austere e pur dolci ed inobliabili figure della Guibert e di sua figlia Paola, è sopra tutto un poeta. E tale del resto Henry Bordeaux, prima

che in questo suo romanzo mirabile e profondamente umano, si era già mostrato in molte pagine di quella *Voie sans retour*, dove nella bellezza delle Isole d'oro stormiscono le misteriore foreste abbandonate che ombrano di verde l'azzurro ed infinito specchio del mare, quella *Voie sans retour* ov'è espressa quella malinconia della voluttà che, dopo avere sparso tante commoventi dolcezze su l'eterna salute e su la vita passeggera, agita, come un'acqua corrotta e stagnante, il fondo tenebroso ed impuro della nostra sensibilità.

Agosto 1902.

OCTAVE MIRBEAU

I. — L'IMMORALITÀ DI UN ROMANZO MORALE.

Molto vicino alla più bassa realtà della vita resta Octave Mirbeau nel suo *Journal d'une femme de chambre.* Di questo libro si è molto parlato. D'altra parte il rispetto che ho per me stesso e per i miei lettori mi impone di non raccontare i fatti che la signorina Celestina B., cameriera, consacra alla storia nei fogli del suo giornale. Certamente non si può leggere senza fremere questo libro straordinario. Il racconto vi scuote a volte sino a spingervi a un riso violento e nervoso. Altre volte invece vi commuove fino alle lacrime. Si è sovente tentati di gettare il libro, stomacati dal suo contenuto troppe volte sconcio ed orribile; eppure si ritorna a questa lettura, ch' è una gioia e uno spasimo, perchè troppo grande è l'ingegno del Mirbeau, troppe sono le attrattive della sua arte magistrale di narratore. L'intensità di vita che caratterizza l'ingegno dell'autore del *Calvaire* è davvero prodigiosa. Passando a traverso la sua imaginazione frenetica, la realtà si trasforma ed i personaggi si drammatizzano così potentemente, ch'essi divengono vivi come se noi li avessimo presenti e non si formassero nel nostro pensiero per una serie di osservazioni e per un artificio di parole. Fu detto con esattezza che il Mirbeau ha su la punta delle dita il fosforo dei grandi poeti e dei grandi artisti, così che riesce ad infiammare magicamente tutto quello che tocca. *Le journal d'une femme de chambre* è un libro vibrante di pietà e di indignazione.

La signorina Celestina, passando di padrone in padrone, ne vede realmente di tutti i colori. Come se fosse vittima

di una legge di attrazione invincibile, ella capita sempre in casa dei peggiori furfanti, degli ipocriti più scandalosi, degli uomini dalle più elastiche coscienze e delle donne più scostumate e più destituite di principii morali. L'autore vorrebbe trarre da questa enumerazione di brutture sociali questa conclusione: la borghesia contemporanea si imputridisce. E poichè è un anarchico ne trae la conseguenza che bisogna distruggere. Distruggere! E sia pure. Ma — e qui è il punto debole del libro e della tesi — che cosa si dovrà riedificare su le putride rovine? Il Mirbeau non lo dice, forse perchè non lo sa. Dobbiamo forse preparare l'avvento di Celestina e del suo amante Giuseppe a una più alta situazione sociale? No, perchè egli stesso s'incarica di mostrarci quali canaglie sieno anche questi due che non sono borghesi; e tra Victor Charrigaud che ha delle innocenti vanità di romanziere mondano e il servo Giuseppe, che viola ed uccide le ragazzette nei boschi; tra una povera signora tanto carina che andando a letto si prepara con tanto lusso di pizzi, di merletti e di trine attendendo suo marito che la trascura e non viene mai da lei innamorata, e Celestina che, per un'ignominiosa follia dei sensi, fa morire in un amplesso un povero giovinetto tisico, non so quali la società debba temere di più. E lo stesso Mirbeau deve riconoscere quale differenza di colpe e di corruzione esista fra quei due borghesi e quei due che non lo sono e strillano tanto contro i primi.

Ma il Mirbeau s'eccita straordinariamente quando osserva che l'ipocrisia è diffusa nella società borghese tanto quanto il vizio. Ammettiamolo. Ma dato che così non fosse quale vantaggio ne trarremmo? Hanno domandato al Mirbeau e con ragione: poichè il putridume è generale non è regola di buona igiene sociale non farlo scorrere allo scoperto? Che cosa si guadagnerebbe vedendo la malvagità affermare i suoi diritti, la crapula ostentarsi scandalosamente, l'avarizia opporsi fieramente alla liberalità? La cinica esposizione dei nostri vizii ridonderebbe forse a van-

taggio della virtù? Se, come fu detto, la somma di malvagità, di bestialità e di sciocchezza che l'umanità deve spendere resta sempre la stessa a traverso le epoche, v'è proprio da deplorare che noi ci s'industrii a spenderla clandestinamente, mediante quello scenario menzognero per cui tanto s'irrita la curiosa morale della signorina Celestina?

Oh, signorina Celestina, voi avete veramente delle strane idee, idee, lasciatemelo dire, molto disordinate e un po' malate. Voi v'esaltate contro la società e contro la sua ipocrisia, mentre poi ci venite a raccontare con frasi licenziose - oh quanto! - e un po' troppo intime tutte le vostre scappate grandi e piccole fuori della morale comune ai poveri borghesi. Se la vostra ira contro l'ipocrisia vien dal desiderio che ognuno porti in piazza l'immondizia della propria alcova - come voi fate, cara Celestina! - lasciatemi dire che le nostre ipocrisie sono più morali e più virtuose delle vostre sincerità e consentite ch'io vi ricordi che anche il padre Adamo usava una foglia di fico. Quella foglia di fico, secondo voi, è un'ipocrisia; secondo noi è un principio di virtù, ossia il pudore delle proprie colpe. Ma su questo terreno non ci potremo intendere mai.

Potrete però riconoscere che voi fate un quadro troppo fosco della società borghese, la quale è poi molto meno corrotta di quanto voi pretendiate. Le persone con cui vi siete incontrata erano davvero eccezionali. E poichè sotto il vostro occhio tutto s'esagera, si moltiplica e s'esaspera, la società sarebbe secondo voi presa da una tale satiriasi, che se fosse in realtà così diffusa, Dio sa quali spettacoli bizzarri ci sarebbero quotidianamente offerti. È poi strano che scandalizzandovi tanto di tutte quelle frenesie, poi le descriviate con tanta compiacenza ed enumeriate le vostre con tanto lusso di particolari, a rischio di eccitare a nuove frenesie tutti i frenetici che vorreste correggere! Oh santa ingenuità di certe cameriere! Il vostro giornale, signorina

mia, è immorale tanto quanto la pretende a morale; è sostenuto da un intento di generosa giustizia e si dimostra invece scritto sotto l'impulso di una generosa ingiustizia. Vi scandalizzate per qualche pagina di Paul Bourget e nella pagina dopo parlate voi stessa come non parlano nemmeno le donne più turpi. Il vostro libro è divertente ma è cattivo. Voi vi sbagliate e il vostro errore può fare più male alla società di quanto sia il bene che avrebbe potuto farle colpendo nel segno. Talchè il *Journal d'une femme de chambre* è un libro bello e vigoroso, portentosamente vivo, ma è però una cattiva azione, fatta con l'idea di compierne una eccellente. Octave Mirbeau in esso riconferma tutto il suo formidabile ingegno ed il suo mirabile magistero d'arte, mai voi, signorina Celestina, vi mostrate a più riprese veramente indegna di occupare la nostra attenzione e di formare l'oggetto delle nostre discussioni. Date retta ad un mio sincero consiglio: fate, se volete, ancor più bricconerie, ma scrivetene meno. Sarà, credetemi, meglio per tutti: tranne, forse, che per l'editore.

II. — Octave Mirbeau e le sue satire sociali.

Octave Mirbeau è un ribelle. Egli lo è tanto nei suoi romanzi, quanto nei suoi drammi, quanto nelle sue descrizioni sociali, quanto nei suoi articoli di critica letteraria ed artistica. Egli è nato con l'istinto della ribellione e questo carattere naturale è stato svolto ed aumentato per lo spettacolo continuo delle viltà degli uomini e delle leggi, per le loro ignominie e le loro ingiustizie, per tutto quello che nel mondo v'è di convenzionale, di falso, di corrotto o, d'incompleto o di brutto. E come tutti i ribelli, il Mirbeau ha saputo suscitare intorno a sè i grandi odii ed i grandi amori. Molti lo amano per l'altezza del suo spirito indipendente, per la forza della sua profonda osservazione, per l'onestà intransigente della sua penna

leale, per la vigorìa inaudita ch' egli porta nella sua lotta diuturna per il bene e per il bello. Gli altri invece lo giudicano assai severamente e quasi con una punta d'odio a causa della sua ironìa dolorosa, dei suoi sarcasmi terribili, dell'impetuosità del suo assalto, della violenza dei suoi attacchi alle idee convenzionali, della ferocia implacabile del suo disprezzo per certe istituzioni.

Nè crediate che la forza e la possanza dello scrittore, la maestrìa delle sue imagini inobliabili e luminose, la bronzea saldezza del suo stile, lo sfavillìo della sua fantasia, l'asprezza della sua ironìa costituiscano per quei critici una giustificazione per lo psicologo e per il filosofo o che il romanziere di *Sebastian Rock* e del *Calvaire* ottenga le attenuanti per i suoi delitti di polemica ardente e di sociologo ribelle. E non hanno torto, poichè, come disse il Lazare, sono tutte queste qualità del romanziere, del critico e dell'artista a guidare al Mirbeau tutte le anime che sanno emanciparsi, tutti gli spiriti che ricalcitrano. È là, la ragione della sua influenza d'oggi, il segreto della sua forza di domani. Ed è per questo che Octave Mirbeau è amato da tutti gli indipendenti, da tutti i novatori, da tutti coloro che pensano essere forse giunto il momento di disinteressarsi della questione dell'adulterio, della psicologia delle signore eleganti, del culto delle proprie passioni e della premura per l' io.

È tutto un gruppo di scrittori che lotta violentemente in Francia contro le ipocrisie, le convenzioni, le falsità, le turpitudini, le viltà, gli errori, le leggi sociali. Octave Mirbeau, Paul Adam, Maurice Donnay, Paul Hervieu, Brieux, Urbain Gohier, Michel Cordeny Remy de Gourmont, chi nel romanzo, chi sul teatro, chi nel giornale combattono questa strenua campagna che per ben tre volte sodusse lo spirito alto ed audace di Emile Zola, come ne fan fede i famosi articoli ebdomadarii del *Figaro* e la parte da lui presa alla rivendicazione del capitano Dreyfus. Tra questi Octave Mirbeau ed il Gohier sono i più violenti ed i più implacabili

cabili: il primo nei suoi libri, il secondo nei suoi articoli dell'*Aurore*. E come tutti i violenti, pur partendo da un inizio logico e vero, arrivan presto all'errore. Nulla modera il loro slancio e la loro veemenza non consente di scernere il vero dal falso, il verosimile dall'esagerato, il ritratto dalla caricatura. Trascinati nella mischia essi colpiscono: guai a chi tocca. Essi estendono e generalizzano - mi si perdoni la mostruosa parola - il loro odio ad un intiera classe e se qualche innocente si trova fra i colpevoli, tanto peggio per lui: quei giustizieri sociali non hanno tempo di arrestarsi e di distinguere, ma scudisciano giù alla cieca nel gregge — e passano oltre.

Questo era il principale difetto del precedente libro del Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*. Vi ricordate? Era tutto un cinematografo di quadri borghesi, sudici, perversi, corrotti, spesso infami, sempre rappresentativi d'una putrefazione collettiva di tutta la borghesia. Non più un galantuomo, non una donna onesta, non una azione nobile, non un cuor generoso erano descritti nel giornale della cameriera letterata. E qui appunto risiedeva l'errore. Viviamo anche noi nel mondo come ci vivono Celestina e il suo romanziere; ci siamo imbattuti anche noi in molte delle corruzioni e delle viltà che il Mirbeau fustiga a sangue. Ma accanto a queste noi abbiamo trovato il contrasto delle nobili azioni, dei sinceri amori, degli affetti famigliari, della poesia, dell'arte e della verità. E poichè, quando in una società il contrasto tra il bene ed il male è così vivo e profondo, non è lecito affermare di questa società l'agonia o la putrefazione, il libro di Octave Mirbeau non ci convinse e suscitò anzi in noi una ribellione, pur ammirando la generosità dell'opera, la potenza del romanziere, la fosforescenza di uno stile che vibra di vita ad ogni parola. Credo di avere data poco più avanti una discreta definizione del celebre libro del Mirbeau, definendolo un'opera che per volere essere troppo buona diveniva cattiva.

Lo stesso difetto, sebbene in proporzioni minori, ho ritrovato nel nuovissimo libro di Octave Mirbeau. *Les vingt et un jours d'un néurasthénique*. Anche qui v' è l'errore di trovare ovunque il male e solo il male. Truffatori, delinquenti, criminaloidi, traditori, incoscienti, mattoidi, prevaricatori, ladri, assassini, esteti, imbecilli ecco i personaggi del nuovo libro, in verità non troppo dissimili da quelli del romanzo precedente. Il Mirbeau vede dunque fatalmente con una lente d'ingrandimento le brutture sociali ed un'oscura nuvola di prevenzioni gli nasconde invece lo spettacolo della bellezza e della bontà. È quindi per lui una vera ossessione. Bisognerebbe vedere se ciò avvenga per volontà dell'osservatore o suo malgrado. Io propendo per la seconda ipotesi. Il Mirbeau non è responsabile del suo errore, poichè è vittima d'una specie di daltonismo morale, se così posso esprimermi, che, odiando egli ciò che è brutto e malvagio, gli ingrandisce eccessivamente ogni spettacolo di bruttezza e di perversità, e amando egli ciò che è buono e ciò che è bello, gli rimpiccolisce estremamente ogni spettacolo di bellezza e di bontà sino a farlo scomparire totalmente dal suo dominio visivo.

Che cos' è in fondo questo nuovo libro? È un romanzo, un volume di novelle, un libro di sociologia? Niente di tutto questo. Il geniale spirito di Augusto Ferrero l' ha definito come un nuovo decamerone, e la definizione sarebbe giustissima se si fosse considerato che *Les vingt et un jours d'un néurasthénique*, come il titolo vi fa sottintendere, è un decameroncino raddoppiato. Uno scrittore protagonista del libro va a passare ventun giorni in una stazione di bagni solfurei molto alla moda, sita nei Pirenei. Questo Giorgio Vasseur ha molti amici, ha molte conoscenze che quasi per una tacita convenzione di aiutarlo come possono a passare il tempo gli raccontano ogni giorno due o tre storielle che occupano la sua giornata, e alla loro volta questi cinquanta o sessanta racconti riem-

piono il volume. Non si può quindi imaginare architettura di libro più incerta e più fragile di questa. In fondo non si tratta che di una semplice raccolta di novelle, alcune tragiche, alcune drammatiche, altre gaie, altre comicissime. È un libro questo che a volta a volta vi riempie gli occhi di lacrime o vi fa prorompere in frenetici scoppi di risa: e questo in verità avvalorerebbe l'affermazione dell'autore il quale è convinto di non *scriver* dei libri, ma di riprodurre in essi con singolare fedeltà i varii aspetti della vita.

Mi pare di aver chiamato poco più sopra Giorgio Vasseur protagonista del libro. Comprenderete benissimo che si tratta di un protagonista *sui generis* perchè un libro simile non ammette un protagonista unico, avendone cento. Giorgio Vasseur non è altro che il filo mediante il quale il Mirbeau volle tenere uniti i fogli del suo volume. In fondo Giorgio Vasseur altri non è che il Mirbeau, ossia uno scettico ed uno stanco, quantunque a volte l'antico incendio della ribellione si riaccenda sotto le ceneri, l'antica fiaccola dell'entusiasmo torni a risplender nell'ombra. Questo scettico e questo disilluso è costretto dal capriccio dei medici a passare tre settimane in quella stazione balneare in fondo a quella gola dei Pirenei. La noia lo prende immediatamente e la montagna lo opprime. Che può fare allora di meglio che descrivere qualcuno dei molti e varii tipi ch'egli frequenta ogni giorno, grado questi tipi sono grotteschi o ripugnanti e per lo più delle meravigliose canaglie? Vi sento dire, o lettori - esclama il Mirbeau - ch'io sono un signore che ha delle assai curiose relazioni. Ma io vi prego di non applicarmi il proverbio del « dimmi chi tratti e ti dirò chi sei. » Poichè le anime di cui vi mostrerò le fisonomie spesso brutte, di cui vi narrerò le poco edificanti storie e i discorsi quasi sempre scandalosi, io non le tratto, secondo il senso del celebre proverbio... Io le incontro, il che significa tutt'altra cosa...

E di questi tipi Giorgio Vasseur non solamente ci narra

i casi presenti a cui egli assiste o è partecipe, ma risuscita le storie remote, con lo scopo di mostrarci altre falsità, altre viltà, altre ignominie della società contemporanea. Tuttavia in questo cinematografo di tipi non v'è la crudeltà e la ferocia del *Journal d'une femme de chambre.* Si tratta anche qui di brutture, di corruzioni e di miserie. Ma più dell'ira e della violenza è quì frequente un sorriso d'ironìa e di commiserazione. Se talvolta l'orrore vi gela il sangue, tal'altra il riso vi scuote e vi agita fino ai precordii. Più che una requisitoria, è una canzonatura. Sembra che il Mirbeau dica ai suoi personaggi: « Si, voi siete infami, sudici, corrotti, putridi, ma io ho torto di agitarmi così per voi, di sconvolgermi il sangue e di far fermentare la mia bile, poichè in fondo non siete che dei burattini. Dovrei guardarvi con pietosa serenità e ringraziar la sorte che mi ha consentito di fare da burattinaio ». Tuttavia, se l'ironìa è sempre viva, se l'ilarità è frequente, un'aura melanconica di pessimismo predomina sempre nell'intiero libro. Con eguale severità giudica e fustiga oggi il Mirbeau la società, come or è un anno nel famoso *Journal.* Dovunque egli trova truffatori, ingannatori, ipocriti, criminali, ammalati, corruttori e corrotti. E il cinematografo sotto questo velo di tristezza sfila innanzi ai nostri occhi. La frode dei medici, la speculazione nella scienza son colpite dal Mirbeau nel dottor Triceps; la schiocchezza verbosa dei nazionalisti è derisa nel professore Isidoro Giuseppe Tarabustin che su la via di Spagna, presso il confine, si estasia innanzi a un lampione « parce que c'est le dernier bec de gaz de France »; in Giorgio Leyques, ministro in tutti i gabinetti imaginabili e possibili, il Mirbeau colpisce gli uomini di governo che mutan bandiera ad ogni soffiar di vento e van d'accordo con tutti perchè la loro opinione, inspirata ad un alto senso di utilitarismo, consiste nel non averne nessuna, forse per poterle avere tutte quando il caso si dia. In Emilio Ollivier il Mirbeau colpisce l'insipienza e l'incoscienza degli uomini di stato, il

Ministro dell'Impero che non sente fremere nel suo cuore l'atroce responsabilità della *débacle*.

Il militarismo ed il nazionalismo sono colpiti nel colonnello barone de Presalé che piange su la Francia caduta fra le grinfie dei cosmopoliti e gioca onestamente a *baccarat* spingendo piano piano innanzi un biglietto da cento lire quando il suo *tableau* ha battuto di nove. Nè più bella figura ci fa il generale Archinard, altro degno rappresentante di un militarismo governato e protetto da Sant'Ignazio di Loyola. La corruzione sudicia di alcune mondane è colpita nella marchesa de Parabole che fa morire il marito facendolo entrare per capriccio in un bagno gelido subito dopo il pasto. La stupida frenesia amorosa dei vecchi è colpita nel barone Kropf che si fa toglier sangue sino a morirne per fare estrarre da quel sangue suo un anello per Boule-de-Neige, una piccola *demi-mondaine* che ha altri tredici amanti oltre di lui. La bassezza dell'aristocrazia, i ripieghi dell'eleganza, la venalità degli artisti, le frodi e le turpitudini dell'amore infecondo, la corruzione parlamentare, le pagliacciate del sindaco Le Karnec, le male arti di un parroco, gli errori giudiziarii dei magistrati, la degenerazione morale dei poveri, l'inquinamento del sangue nei quattro quinti della popolazione, la suggestionabilità dei temperamenti morbidi, la cleptomania, l'istinto omicida, la comicità della follia, tutto questo è fatto dal Mirbeau bersaglio ai suoi acutissimi dardi. Il suo arco lascia partire le freccie che colpiscono, lacerano e distruggono. E se, lungo il libro avete riso o sorriso, giungerete alla fine col cuore stretto dall'angoscia, avvedendovi che quel riso era un ghigno e quel sorriso un dolore mascherato.

Nè l'ultima parola di questo amaro libro cancella questa impressione, anzi l'aumenta e la rafforza col prestigio di un simbolo. Giorgio Vasseur, compiuti i suoi ventun giorni di cura, prima di partire compie l'ascensione di una monmontagna su la cui vetta trovasi Roger Fresselon ritira-

tosi da due anni in quell'assoluto e tragico eremitaggio di desolazione e di morte in piena giovinezza e in pieno successo. Anche Roger Fresselon era uno scrittore e del più grande ingegno. « Se tu pensi alla morte subito t'apparirà la vanità del tuo sforzo » - dice egli a Giorgio Vasseur nelle ultime pagine del libro. E la conclusione è tragica e terribile. L'arte è una corruzione. La letteratura è una menzogna. La filosofia è una mistificazione. Il progresso è un passo di più verso la fine e. come l'avvenire, è una parola che non ha senso. E le idee? Del vento, del vento... Esse passano... l'albero s'agita un momento... le sue foglie fremono... E poi, esse son passate... l'albero ritorna immobile... e non vi è nulla di cambiato... Il mondo, visto dall'alto, altro non è se non l'attruppamento di un gregge che corre rapidamente verso la morte, verso la fine ineluttabile... Ed è per questo che Roger Fresselon è rimasto sul cacume di quella montagna ove non sono che ceneri, pietre bruciate, linfe spente e dove tutto è già rientrato nel gran silenzio delle cose morte! E quando Giorgio Vasseur gli domanda: « Perchè allora non ti sei ucciso? » Roger risponde con una frase che racchiude tutta la desolata filosofia del libro: « Perchè non si può uccidere quello ch' è già morto! »

Con questa tragica filosofia nichilista si chiude questo libro, *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* di Octave Mirbeau, libro di straordinaria potenza di rappresetazione e di stile, libro di dolore e di miseria. Chiusa l'ultima pagina vi resta lungamente fissa nel pensiero l'ultima tragica imagine di Octave Mirbeau: una pianura desolata e morta e l'umanità, piccola nell'immensità del creato, in rapida corsa verso la morte. Nè vale di quel gregge umano esser pastore. La forza della legge comune colpisce anche loro ed anche i pastori muovono fatalmente verso l'ineluttabile fine.....

EDMOND ROSTAND

I.

Edmond Rostand, il trionfatore odierno, che ha avuto il bacio della gloria non toccando ancora i trenta anni, ha uno dei bagagli letterari più ristretti, ma composto tutto di squisitezze e di gemme: dalle miniature, dagli avorii e dai cammei delle *Musardises*, ai dolci *clair de lune* dei *Romanesques*, dagli ori e dai rubini sanguigni del *La Princesse Lointaine* (dove, fantasma di morte, passa la voce dolente di Janfrè Rudel) alle ametisti e alle malechiti della *Samaritaine*, fino alle cinque splendide collane dei cinque atti del *Cyrano de Bergerac*. Queste cinque pietre miliari del suo cammino segnano cinque successi concordi e sempre maggiori. Poeta invidiabile egli quasi ha potuto cogliere rose senza spine!

Les Musardises è un volume di versi ch'egli pubblicò giovanissimo, un volume di piccoli *perditempi*, così graziosi e profumati, ch'egli offrì a Rosemonde, la giovinetta bionda ch'è ora sua moglie. Ho qui sul tavolo queste *Musardises*; ve ne cito una a caso:

« J'ai pris les souliers de satin
que chaussent ses petits pieds roses...
Ils sont devenus mon butin
car je leur vole milles choses,
et dans sa chambre, portes closes,
j'ai fait plus d'un vol clandestin...
J'ai pris les souliers de satin
que chaussent ses petits pieds roses.
Avec un amour enfantin
je les garni de fleurs écloses...
sur ma table, chaque matin,
je remets des nouvelles roses
dans chaque soulier de satin! »

Questo piccolo rondò è pieno di grazia e di freschezza. È ancora del Coppée, del Coppée delle *Intimités*, ma come già si scorge qua e là la fibra originale del futuro poeta! E qui mi piace riportare una poesia, una risposta di Rosemonde, della fidanzata, tolta da un volume *Les pipaux* ch'ella pubblicò sotto il nome di Rosemonde Gérard:

« Quand votre tête serait lasse
d'avoir trop revassé, le soir,
près de moi, sur la chaise basse
quand vous viendrez vous asseoir,
ma tendresse, vite inquiète,
vous bercerait de soins jaloux;
je renverserais vôtre tête
en arrière, sur mes genoux,
et puis, afin que les lumières
vous soient douces, mon cher amour,
je mettrais devant vos paupières
mes doigts comme un rose abat-jour! »

Che finezza d'espressione e di sentimento! Dalla comunione spirituale di due simili anime innamorate doveva uscire un'opera fresca e dolce, lieta e triste, come l'amore. Ed infatti nel maggio 1894 su la scena della *Comédie française* M.lle Suzanne Reichemberg interpretava Sylvette dei *Romanesques*, e nella sala della più solenne scena del mondo fu un successo unanime.

Les Romanesques è una delle cose più deliziose che abbia il teatro contemporaneo. La scena accade dove si vorrà, purchè i costumi sieno graziosi, avverte il poeta. Bergamin e Pasquinot, due vecchi e fedelissimi amici, hanno due figli, Percinet di Bergamin, Sylvette di Pasquinot. Il loro ideale è di unire questi due figli, ma pensano giustamente che se essi non creino difficoltà l'amore non fiorirà nei cuori dei giovani. Così che si fingono nemici mortali. I loro due giardini sono divisi da un muro, tutto verde d'edera rampicante. Aggrappati a quel muro Percinet e Sylvette si amano, e Percinet legge Shakespeare

alla fanciulla, commentandole i sogni del dolce Romeo e della tremula Giulietta, finchè non s'odono le voci di Bergamin e di Pasquinot che si avvicinano. Una sera, mentre su i versi di Shakespeare i due innamorati si attardano, sopraggiungono i due padri che fingonò di non aver veduto il colloquio. I due amanti hanno appena avuto il tempo di fissare un convegno per l'ora del crepuscolo, al muro. Dall'una e dall'altra parte del giardino i due padri dicono ai loro figli le più inesorabili parole contro il vicino, ed all'uno ed all'altra inibiscono ancora l'amore fra loro. Ma appena usciti i figli dal giardino per rientrare nelle loro case, i due vecchi s'abbracciano salendo su le panche che sono dalle due parti del muro. Per precipitare il matrimonio, poichè essi si sono accorti del felice amore dei figli, han deciso di simulare, la sera medesima quando i due amanti hanno convegno al muro, un ratto della giovinetta.

Lo spadaccino Straforel è incaricato di questo ratto « di prima classe » con negri, musicisti, maschere e spadaccini, portantine e torcie, mantelli e mandòle. Percinet vedendo rapire la giovinetta si lancerà al suo soccorso. Un finto combattimento sarà incominciato. Pasquinot e Bergamin usciranno al fracasso. Commossi dall'eroismo di Percinet che avrà salvato la giovinetta, si rappattumeranno e fidanzeranno i figlioli. Così avviene. Percinet al crepuscolo attende presso il muro il *psst psst* della innamorata, quando ode alcune grida. Salta sul banco e vede, nel giardino di Pasquinot, Sylvette circondata da bravi e da maschere, mentre i musicisti suonan romanze fra gli alberi e le torce sfavillano nell'ombra. Egli si lancia contro i rapitori. Due o tre si fingono morti sotto i colpi della sua spada, lo stesso Straforel cade, e mentre la musica seguita a trillare e le torcie non interrompono il loro sfavillio, i due padri escono, ed ammirati dell'eroismo di Percinet si abbracciano e promettono i due giovani che non sanno credere a tanta gioia. Straforel, intanto, che si

finge morto, si rialza per l'ultima volta e tende a Bergamin una carta. Bergamin domanda:

Hein! Quoi donc? ce papier, et votre signature....
Qu'est cela, s'il vous plait?

STRAFOREL — *saluant*

Monsieur, c'est ma facture!

E ricade.

Al secondo atto il muro che divideva i due giardini è scomparso e i due giardini son divenuti uno solo poichè anche le due famiglie son per divenire una sola: la sera deve venire il notaio ad unire i due fidanzati. Ma fra i due vecchi amici sono sorti dei dissensi. Essi avevano bisogno che il loro affetto fosse celato, avevano bisogno di ritrovarsi in luoghi lontani, come due amanti, per non essere scoperti dai figliuoli. Ora che sono sempre insieme scorgono i rispettivi difetti e qualche incompatibilità del loro caratteri si accentua. Nel muro abbattuto è tutto questo stato di cose. « *Le mur te flattait* » dice Bergamin. E Pasquinot gli risponde: « *Tu perds beaucoup, sans mur!* »

BERGAMIN

De te voir tous les jours tu calmas mon envie!

PASQUINOT — *éclatant*

Depuis un mois, monsieur, ce n'est plus une vie!

BERGAMIN — *très digne*

C'est bien, monsieur, c'est bien. Ce que nous avons fait,
ce n'était pas pour nous, n'est ce pas?

PASQUINOT

En effet!

BERGAMIN

C'était pour nos enfants!

« Pei nostri figli, certamente — risponde Pasquinot già convinto. — Soffriamo dunque in silenzio la perdita della nostra libertà. » I due innamorati intanto continuano a tessere sogni: essi sono due romantici: pensano di emulare gli amanti di Verona; essi vogliono che le età future tra

mandino i loro nomi di amanti immortali; in un posto Sylvette fu Andromaca e in un altro Percinet fu Perseo, nella sera del ratto memorabile. Percinet ricorda che erano venti contro di lui. E Sylvette lo paragona a Cid e Percinet applaude a questo paragone. E a volta a volta si sentono Priamo e Tisbe, Francesca da Rimini e Paolo, Petrarca e Laura. E tutto ciò gentilmente, amabilmente, ingenuamente, senza che sieno grotteschi e non cessando mai di essere simpaticissimi. Quale schianto, dunque, quando ritrovata per caso la fattura dello spadaccino Straforel intendono che il ratto fu simulato, che i morti ed i feriti da Percinet non erano che simulati? E si dividono, colpendosi d'ironie. Percinet corre il mondo, i teatri, le cortigiane, le taverne, i compagni, le danze. Straforel intanto, cui il ratto non sarà pagato dai padri se il matrimonio non passerà vittoriosamente questa crisi, fingendosi il marchese d'Artaguercita induce Sylvette la romantica alla fuga, mostrandole nello stesso tempo la sciocchezza delle gesta romantiche e la inattuabilità dell'eterno sogno: la capanna e il tuo cuore. Così. quando Percinet ritorna, stanco, melanconico e deluso, trova Sylvette stanca anch'essa e delusa; ma un poco più saggia. Anche in Percinet la saggezza è venuta col dolore e con la nausea: i due romantici sono guariti, Giulietta è semplicemente la fresca Sylvette, fidanzata di Percinet, il quale non ha più di comune con Romeo che il cuore pieno di amore e di dolcezza. « Noi fummo folli, amor mio, dice Sylvette, di cercare altrove la poesia, quando l'avevamo nelle nostre anime. » E i due padri compaiono guidati da Straforel che riceve la quietanza della sua fatica, poichè i fidanzati sono nuovamente abbracciati e questa volta nè il notaio, nè i testimoni rimarranno col naso all'aria come l'altra volta. E Percinet e Sylvette, al proscenio, giustificano la commedia in un rondò.

Io mi sono dilungato con molta compiacenza a parlare dei *Romanesques*, a romperne in una prosa qualunque la

grazia profumata e lieve, il sentimento delicatissimo, l'umorismo sottile sottile, la morale profonda, celata fra i sorrisi ed i suoni, perchè questa mi pare sia fra le tre opere teatrali che precedettero il successo odierno, quella che più fa presentire il poeta del *Cyrano de Bergerac*. Dal *Bergerac* appare che il Rostand è un prodigioso uomo di teatro, uno di quelli uomini che, come Scribe, conoscono tutti i misteri della scena, che ne sfuggono gli agguati, ne colgono i buoni effetti. Ora quell'esperienza teatrale che fa del *Cyrano* un'opera ora eroica ed ora comica, ora gaia ed ora patetica: ora pazzesca, folle, ridanciana ed ora tenera e dolce, già offre nei *Romanesques* le sue prime apparenze. Già aleggia nella commedia il gusto della poesia dolce, intima, profonda, già nel ratto di Sylvette, nel coraggio e nei duelli di Percinet è il desiderio dell'eroico, già in quel medesimo ratto e nel personaggio di Straforel il gusto della schietta comicità, e nelle relazioni fra i due vecchi padri la sapienza di un umorismo squisito che non fa ridere ma fa sorridere, non con le parole ma con i caratteri, non con grandi azioni ridicole ma con leggiere sfumature di grazia.

Ma questo era un sogno lieve, era una commedia che riposava dalle amarezze delle analisi terribili delle *Parigine* di Becque, degli *Amanti* di Donnay, delle *Amoureuses* di Porto-Riche: erano dei quadretti di Watteau, un po' di musica, un po' di poesia, un po' di follìa. L'opera più matura e più forte venne poi: fu la *Princesse Lointaine*, ove passa lo smorto fantasma del biondo trovatore di Provenza, di Jaufrè Rudel, il *Prince Charmant*, che vien da lungi incontro a Melisenda, la principessa lontana di cui alcuni pellegrini gli dissero le glorie, le bellezze, i fascini, le voluttà. E' troppo nota la dolce leggenda del trovatore aquitano che va a Tripoli per vedere, prima di morire, la principessa orientale ch'egli amò follemente ed oscuramente da lunge, — Melisenda, la superba contessa di Tripoli — perchè io narri la favola del

dramma in versi del Rostand. Anche qui i versi sono sonori; alcuni però troppo pretensiosamente letterarii, altri troppo sciatti e macchiati di espressioni prosastiche. Anche qui la teatralità è raggiunta, specie nel primo e nell'ultimo atto. Anche qui la poesia continua evidente e talora possente.

Ma fino ad ora nulla di singolare: opere, indubbiamente, di un ingegno di prim'ordine, ma come tanti altri, che poi fallirono la mèta. L'opera sana e grande, rivelatrice del genio drammatico doveva venire poi, e fu luminosa mèsse e non fioritura, poichè il poeta che ha scritto *Cyrano de Bergerac* non può dare solo questo capolavoro al teatro europeo. Ho trascurato appositamente *La Samaritaine*, un dramma biblico dove son certo vere gemme di poesia, ma che si stacca dall'opera del Rostand, come un sol masso di marmo scolpito squisitamente e che non ha riscontro nel resto dell'architettura. Ed inoltre perchè diffondermi su questo ineguale dramma biblico, dove lo spirito della pentita Samaritana aleggia come in un'aureola e dove le dolenti ed ardenti preghiere di Gesù alla fontana nell'orto, spandono come un odore intenso di gelsomini e di aranceti, in una notte primaverile?

II.

Cyrano de Bergerac è opera d'arte mirabile, perchè la poesia ne è ricca ed umana, la fantasia potente, la fattura abilissima e perchè nel suo autore si compendiano tutte le qualità di teatro. Si ripete ancora: opera del '30 e qualcuno quasi si stupisce di non aver veduto alla prima rappresentazione il panciotto rosso di Théophile Gautier. Certamente la comparsa di *Cyrano*, comparsa improvvisa e trionfale fra un'*Affranchie* del Donnay ed un *Nouveau jeu* del Lavedan, cioè fra quanto di più moderno espone il teatro di oggi, ha un significato ed una ragione che sarebbe utile ricercare. Al *Cyrano* hanno gridato contro

chiamandolo opera del '30, dicendo che non è un capolavoro perchè non è figlio del tempo suo, non ne rispecchia lo spirito; ma, mio Dio! l'opera d'arte non ha bisogno d'una data, così come è deturpata e menomata da una etichetta.

Lo scrittore muore e l'opera rimane. Dramma del '30, romanticismo, eccetera! E che importa? Fra un secolo *Ruy Blas* e *Cyrano*, se sussisteranno, sarà per loro, per la loro bellezza, per quella forza misteriosa di immortalità che è sparsa su un capolavoro - e nessuno troverà a ridire che l'uno sia del 1830 e l'altro del 1898! È la poesia che sopravvive alle epoche letterarie e *Cyrano* ha questa poesia. Qui non è l'adamantino verso di Sully Prudhomme, nè il bassorilievo greco di Josè Maria de Heredia. Qui la poesia ha muscoli, ha nervi, ha sangue. Vi è tutto, dentro: l'abilità magnifica di Théodore de Banville, la luminosità del colore di Gautier, la veemenza e la potenza di Hugo, il languore di Musset, la dolcezza di Lamartine, la grazia di Coppée, e sopra tutto il carattere poetico del Rostand, dominante, fatto di profumo e di vigoria, di eloquenza e di compostezza, di brio e di mestizia. È, qui, una vertigine di fantasia, un'ebrezza di colore provenzale, un'armonia completa nella fioritura magica di tutti « i verzieri di Tolosa »!

Lasciando, dunque, a parte tutto quello che si può dire su la data di un'opera, si potrebbe ancora discutere sul valore di *Cyrano de Bergerac*, se mancasse qualcosa di nuovo a tutto il vecchio che il Rostand ha voluto esumare. Allora il dramma potrebbe sembrare veramente un'opera dissepolta. Ma qualcosa di nuovo c'è e ne è tanto sicura la presenza, che all'ultimo momento, dopo di aver ammesso che sia romanticismo (quantunque del più puro romanticismo victorhughiano sfolgorante e sfavillante ai tempi delle sue prima gigantesche battaglie) mi viene il dubbio che questo romanticismo sia solo nell'esteriorità del dramma, nei quadri e nei colori, nell'elemento storico

e in qualche episodio fantastico, e non nel dramma intimo, non nello schianto dell'anima di Cyrano, non nella disperazione del suo amore, non nella frivolezza incoscientemente crudele di Roxane. Cyrano è il nipote di Don Chisciotte, ma come grandeggia da solo, come campeggia su la folla, come la sua anima superba e fiera sfolgora in piena luce! Il romanticismo non aveva questa psicologia serrata, continua, vigilante che anima il poeta del seicento. La figura di Cyrano si distacca, molto più viva che le altre figure del romanticismo, dal quadro entro il quale si muove: essa è più umana, più vivida, più eloquente di dolore. In essa si discopre non più l'autore del 1830, ma lo scrittore degli ultimi anni, l'artista modernissimo che segue e non precede Sthendal, Balzac e Paul Bourget!

Tanto vero che il successo del *Cyrano* è stato detto di reazione alle profonde analisi e alle simboliche figurazioni di Ibsen e di Bïoersonn, di Gerardo Hauptmann e di Max Halbe. Non per questo però il suo splendore è diminuito. Emile Faguet ha scritto che questo dramma apriva trionfalmente il secolo XX. E qualcuno ha aggiunto che non gli dirà gran che del secolo XIX; che gli dirà che vi è stato fra gli altri un uomo di molto ingegno, ma non gli svelerà nulla della nostra anima, del nostro sogno, dei nostri desiderii, delle nostre illusioni. Può darsi. Ma altri scrittori s'incaricheranno di ciò in commedie e in romanzi che saranno annali della sensibilità durante l'epoca nostra; verso *Cyrano* andrà sempre dai buoni un sentimento di compassione, di fraternità, di ammirazione. E *Cyrano*, fermo con la sua spada contro il secolo sopravvenuto, gli disse il nome di un artista che come il Rostand ha dato libero sfogo alla sua anima, senza curarsi di scuole e di teorie. E questa è sempre la migliore delle professioni di fede per un artista che non vuol morire.

III.

Non bis in idem! dice un vecchio adagio latino. Ma per smentirlo Edmond Rostand ottenne, dopo il frenetico trionfo a teatro, un nuovo grande successo librario di duecentomila copie col suo *Aiglon.* Dopo le frenesie di entusiasmi che accolsero *Cyrano de Bergerac*, era ben difficile per il poeta dell'eroe guascone ritrovarsi alla medesima altezza. Egli ha avuto la fortuna di trovare un altro personaggio pieno di emozione e di poesia. L'evocatore di Janfré Rudel, della Samaritana, di Cyrano ha tratto dalle tenebre dell'oblìo e dal fondo del suo sepolcro a Schöembrunn la pallida figura di Napoleone II, del duca di Reichstadt. La leggenda fu per un certo tempo favorevole all'Aquilotto, in Francia e altrove. I bonapartisti convinti, gl'imperialisti intransigenti vedevano volentieri in Franz — che persino il nome aveva tedesco — un secondo Imperatore, e del biondo giovinetto, regalmente prigioniero alla Corte austriaca del suo avo materno, fra le rigidità gesuitiche di Metternich e le frivolità incoscienti di Maria Luisa, fecero un mito che poetizzò le congiure, esaltò i neofiti e fu cantato dai poeti, a cominciare dalle alate strofe in cui palpitava il genio di Victor Hugo. Ma, calmati gli entusiasmi, sopravvenuti i nuovi governi, tacquero i poeti e parlarono gli storici. Questi a poco a poco smantellarono il lirico edifizio delle fantasie eccitate, tolsero al duca di Reichstadt tutti i paludamenti di cui era stata rivestita la sua esile ed esangue figura. Non più un ribelle, non più un prigioniero angosciato, non più un rivendicatore della gloria paterna, non più un aquilotto chiuso in una gabbia dorata, ma pronto a spiccare voli ardimentosi nei liberi cieli, ci apparve il piccolo Franz. Colui che la leggenda ci aveva presentato come un piccolo Amleto, prestandogli tormentose lotte, desiderii irrefrenabili, ardimenti frenetici, dubbii letargici, abbattimenti immensi e immense esplosioni di

desiderio verso una sorte diversa nel dominio e nell'impero, ci fu in realtà descritto come un giovine elegante e un po' femmineo, dedito a tutti gli ozii galanti, non avverso al corpo di ballo, non inabile nel corteggiare le damine di Maria Luisa, le belle viennesi o anche delle Arciduchesse, magari pronto a giuocare una partita col terribile Metternich! Egli fu in realtà tutto dolcezza, mitezza, sorriso, rassegnazione, e, forse, tutto indifferenza...

Non nelle sue vere linee ce lo presenta il Rostand nel suo dramma. Egli riprende al contrario la leggenda. Egli è un poeta e ne ha quindi il diritto. Se il duca di Reichstadt quale la leggenda lo rappresenta non è esistito, che monta? Poteva esistere. In quelle condizioni, con quel sangue e con quel destino, così avrebbe dovuto agire. Non fu e non agì. Ed allora resta solamente il fascino del personaggio leggendario di cui il poeta può servirsi per alimentare un'opera altissima di poesia e di bellezza.

Come il Rostand faccia campeggiare la figura del pallido principe debole ed inquieto sul fondo della Corte austriaca e di tutto un mondo disegnato con arte mirabile, non occorre che io ripeta. Il soggetto del dramma è stato per mesi intieri in tutti i giornali. Il dramma è noto a tutti. Vorrei solo scagionare in parte il Rostand dall'accusa fattagli d'essersi troppo avvalso in questo dramma della coreografia e dei suoi effetti, come, ad esempio, nel quinto atto, sul campo di battaglia di Wagram. A me sembra che il poeta abbia anche questo diritto: poichè è nel dominio della poesia egli è nel dominio della fantasia. La realtà non lo vincola più. Sono lungi i legami della verosimiglianza. Pur che ne risulti un'imagine possente di bellezza o un'eloquente emozione — ed è il caso del Rostand, — può il poeta che fa del teatro chiedere il mezzo a tutti gli arteficii? La poesia, la grande poesia giustifica tutto. Che significa la coreografia? Anche il genio sublime di Sofocle nell'*Edipo a Colono* fa scompa-

rire il re cieco, nel fragore dei fulmini, nel cannoneggiamento dei tuoni, nell'incendio portentoso dei lampi, mentre scroscia dirottamente la pioggia e un vento impetuoso scuote e fa gemere curvandole al suolo le floride chiome degli alberi. L'accusa fatta al Rostand non è dunque giusta. L'*Aiglon* è un'opera che sovente ha grandi pregi letterarii ed è un dramma vigoroso. Ma è sopra tutto un portento di poesia. E questo mi fa passare oltre, indulgentissimo a tutti i difetti grossi e piccoli. Che cosa non perdonerei io ad un poeta che, come il Rostand, mi scrive (e cito a caso) questi quattro versi quando il duca evoca le battaglie paterne allineando dei soldatini di piombo:

« Pareil au prisonnier rêveur qui se ferait
toute une frémissante et profonde forêt
avec l'arbre en copeaux d'un jardin de poupée,
rien qu'avec ces soldats, je me fais l'Epopée! »

E questi in cui confida a Prokesch le sue torture di prigioniero:

« Je tâche d'oublier, quelquefois. Quelquefois
Je m'élance à cheval, éperdument. Je bois
Le vent; je ne suis plus qu'un désir d'aller vite,
De crever mon cheval et mon rêve; j'évite
De regader courir au loin les peupliers,
Pareils à des bonnets penchés de grenadiers;
Je vais; je ne sais plus quel est mon nom, je hume
Avec enivrement la forte odeur d'écume,
De poussière, de cuir, de gazon écrasé;
Enfin, vainqueur du rêve, heureux, brisé, grisé,
J'arréte mon cheval au bord d'un champ de seigle,
Lève les yeux au ciel - et vois passer un aigle! »

E questi altri, quando il duca a Schöembrunn, la sera, ode dal giardino il suono lontano di un'orchestra:

« Ecoutez... Une valse, et banale, on dirait!
Mais elle s'ennoblit en voyageant... Peut-être
Qu'en traversant ces bois où frequenta le Maitre
Autours d'une fougère ou près d'un cyclamen
Elle aura rencontré l'âme de Beethoven! »

Nell'*Aiglon* v'è certo sempre un poeta e che non è a disdegnarsi come affettano adesso molti con un facile sorriso. Nel dramma è tutta l'anima francese, col suo spirito, col suo fervore, con la sua volubilità, col suo slancio ; e come *Cyrano* della Francia ci diceva lo spirito e la generosità eroica e galante, l'*Aiglon* ce ne dice il bel sogno d'eroismo e di splendore.

Ma, d'altra parte, se ho difeso visioni come quella della battaglia, devo anche dire che nell'*Aiglon* di Rostand si trovano effetti teatrali che nemmeno nel peggior teatro di Sardou, ove se ne eccettui *Spiritismo*, avevamo veduto spinti ad una tale frenesia di grossolana volgarità. Purtroppo nell'*Aiglon* il poeta di *Cyrano* non ha più veduto che il teatro. Di ogni verso, di ogni gesto egli ha dapprima misurato il valore, non già in rapporto all'animo del personaggio ch'egli aveva sotto mano, ma unicamente preoccupato dell'effetto che questo verso o questo gesto eran destinati a produrre su una folla riunita in una sala di spettacolo. Ora, quando l'abilità è spinta a tal segno, l'arte scompare, e non vi è più che il mestiere, l'abbominevole mestiere, che conduce un poeta, un vero poeta quale Edmond Rostand, a scrivere quel terzo atto dell'*Aiglon* con la ridicola conversazione di Metternik col cappello di Napoleone e con quella indimenticabile scena di spavento del cancelliere austriaco innanzi al vecchio granatiere della guardia che è di sentinella su la porta del figlio dell'Aquila. « È poesia! È poesia! » sentivo dire intorno a me alla prova generale a Roma dell'*Aiglon* da alcune voci bianche di damine clorotiche e semi-svenute d'ammirazione e da alcune voci di ridicoli *snobs* coi capelli lunghi e unguentati e gli occhi languidi. Ebbene, no, signori : questa non è poesia. Questo non è più che del grottesco. E dal punto di vista del grottesco (che è un punto di vista come un altro, anzi migliore di tanti altri...) bisogna riconoscere che l'atto è meraviglioso.

Talchè l'opera di Rostand, bella e nobile ai primi due atti, precipita al terzo ed al quarto per risalire poi al l'atto di Wagram fino alle alte vette del poema drammatico. Là non vi è più commedia, non vi è più pubblico, illusione, ricerca, non vi è più che un poeta e della poesia: e tutto questo è mirabile ed è del migliore Rostand; così all'ultimo atto quello della morte dell'Aquilotto, morte immaginata e sentita da un vero poeta, effetto di teatro ancora se volete, ma sincero, profondo, commovente e davvero bellissimo. Tale è dunque questa nuova opera di Edmond Rostand in cui il poeta si rivela ancora tutto intiero con tutti i suoi grandi difetti, e tutte le sue grandi qualità. E qui, e a questo proposito, un elegante problema d'indagine letteraria. mi si presenta: perchè mai dunque, se nell'ingegno di Rostand i grandi difetti e le grandi qualità si bilanciano, perchè dunque *Cyrano* giunge quasi a darci l'impressione, l'illusione di essere opera d'arte perfetta, ossia armoniosa tra forma ed idea, tra l'epoca che riproduce ed il personaggio che vi vive? La ragione è semplice: nel *Cyrano* la figura dell'eroe, i costumi, l'epoca, il soggetto, lo spirito, tutto si presta a dare illusorio valore di qualità ai difetti del Rostand. Il fenomeno è assai curioso. Là i difetti del poeta, che ora è inutile enumerare, divengono mirabili pregi, tanto che le qualità intrinseche ed autentiche passano in seconda linea. Nell'*Aiglon* invece, quei difetti restano quello che sono, ossia pesanti e gravi, accanto alle qualità sfarzose, luminose, prestigiose e magnifiche dell'ingegno del giovine poeta. Di qui, lo squilibrio così grave che si avverte così spiacevolmente nella più recente opera del poeta di *Cyrano*.

Comunque quello che occorreva a Rostand, era un traduttore, che fosse un vero artista: egli l'ha trovato nella persona di Mario Giobbe, di cui avevo già ammirato le prestigiose traduzioni del *Cyrano* e della *Samaritaine*. Più ammirevole ancora nella traduzione dell'*Ai-*

glon, questo traduttore grande artista supera con grazia ed indifferenza eleganti difficoltà più serie ancora, ostacoli che ci apparivano ancor più insormontabili. È impossibile compiere una più ardua impresa, con un più grande rispetto per l'arte e per il poeta che si traduce, e con un più sacro fervore per la poesia. Mario Giobbe ha compiuto questo miracolo: i suoi versi sono ricchi, sonori ed in questa traduzione il poeta ha sparso le ricchezze del suo ingegno e le grazie della musica che canta nella sua anima, dalle fanfare di gloria per il sogno ambizioso del figlio dell'Aquila sino ai singulti disperati del piccolo Duca di Reichstadt agonizzante, del piccolo Duca che muore a vent'anni per aver troppo amato la gloria e la vita.

17 maggio 1903.

PARTE SECONDA

NOTE SU LIBRI ED AUTORI CONTEMPORANEI

ARTURO COLAUTTI

« CANTI VIRILI »

Ricordate in un vecchio volume d'interviste di Ugo Ojetti ciò ch'egli dice a proposito di Arturo Colautti?

« In questo mio lungo e piacevole pelleginaggio verso gli Dei veri o bugiardi della letteratura nostra, io ormai ho udito molti strani pensieri e più strane favelle; ma, per dio, non ho mai sofferto a tradurre dalla memoria su la carta le opinioni udite tanto quanto adesso dopo il lungo colloquio mio con Arturo Colautti. Che mulino incessantemente roteante per stritolare a mio vantaggio e a vantaggio dei lettori miei il grano della critica e spesso del paradosso! Che turbine di argomenti, di confronti, di ricordi storici!... Che turbine, che pure avvincendomi nella tromba mi teneva sempre sospeso, sempre ansimante, sempre ansioso davanti al pericolo di spezzarmi la testa malamente agile a quella vicenda caleidoscopica! »

Questi è dunque lo scrittore, questo Arturo Colautti che ha ora pubblicato i *Carmi virili*. Sono, se non erro, i primi versi ch'egli pubblica ed ha passati - credo ma sopra tutto su ciò temo di errare, poichè l'età d'un poeta, come quella di una donna, è un'assai delicata cosa – i trentacinque anni. L'ingegno, dunque, ora è alla sua piena maturità, tutte le armi sono affilate. E così il poeta è partito per una grande e lunga corsa a traverso i campi ubertosi della Poesia. E la corsa, confessiamolo, è stata molto agile, molto elegante, immensamente pericolosa e anche troppo ostacolata; ma il cavaliero s'è mantenuto saldo nelle staffe, mirabilmente.

Questo libro — uscendo dalle imagini — è veramente un'onda larga e sana, bella e sonora, di poesia originale e sincera. E in questi tempi in cui gli artisti sinceri sono così rari, è ben da esaltarsi e da amarsi un poeta che, come il Colautti, mostri a tutti senza veli chi egli realmente sia e che cosa egli realmente senta. Poichè questo poeta è forse uno degli ingegni più validi, e sopra tutto più duttili, della letteratura nostra. Eclettico, nel senso più ben inteso della parola, paradossale sempre, così che all'opera sua ne deriva un sapore acre di stranezza e d'audacia che vi stuzzica e che vi attira, d'una grande cultura e d'una intelligenza squisitamente assimilatrice, Arturo Colautti sa passare per tutti i generi dell'arte e del giornalismo. Infatti pochi hanno come lui un passato giornalistico così luminoso, così brillante, così vario e che poi sia veramente degno di un letterato. Infatti egli non ha voluto mai - e questa forse è una delle sue massime qualità e una delle massime lodi che gli spettano - scindere nel suo passaggio continuato a traverso la stampa quotidiana il letterato dal giornalista ed ogni suo pezzo di prosa, scritto pure in tipografia fra la correzione di due pacchetti di prove di stampa, è sempre vivificato e sorretto dal vivo soffio da' arte che il Colautti imprime in ogni pagina, quasi direi in ogni linea. Dal giornalismo è passato anche alla lunga fatica del romanziere e ci ha dati fra gli altri due romanzi, prima *Fidelia* e ultimamente il *Figlio*, in cui il nuovo, lo strano e l'originale son talmente profusi che chi non sapesse come quelle cose sono, nello scrittore, spontanee, sorriderebbe per la ricerca affannosa che a ragione egli ne sospetterebbe nel romanziere.

Figuratevi che nel *Figlio* tutta l'azione che dura per trecentocinquanta pagine si svolge nel breve giro di ventiquattr'ore e Carducci, d'Annunzio, Martini, Ferri, Arbib vanno e vengono nel romanzo, parlano, interloquiscono, discutono, agiscono. E il nostro scrittore s'è dato pure al teatro con *L'Altro*, una strana commedia in tre

atti, che ha avuto gran varietà di successi e di insuccessi. Tutte le qualità eclettiche e originali del Colautti si ritrovano oggi in questi *Canti virili.* Vedete: egli non segue e non imita nessuno: è lui! Ma non solo non segue gl'italiani, ma nemmeno gli stranieri e sopra tutto i francesi. Poi che su questo bisogna intendersi: noi abbiamo ad esempio, un poeta, Remigio Zena, sincero e originale e il cui valore, affermatosi nel *Le Pellegrine* nessuno può contestare. - Ebbene, egli è prettamente originale verso gli italiani, ma possiamo sinceramente dire lo stesso, se confrontiamo l'opera dello Zena a quella di alcuni tra i più caratteristici francesi di cui s'è adornata la letteratura d'oltr'alpe durante la seconda metà del secolo decimonono?

Verlaine e Henry de Régnier, questo luminosissimo astro sorto da poco su l'orizzonte della poesia francese, Stephane Mallarmé e Jean Moréas non tengon spesso la nota nei versi dello Zena? E tutti i *Parnassiens*, da François Coppée a Catulle Mendès, da Armand Silvestre a Laurent Thaillade, da Leconte de Lisle a José Maria de Hérédia, da Sully-Prudhomme a Edmond Haraucourt e a Pierre Quillard non ritroverebbero un po' della loro *maniera* nei versi del nostro? E da Teodoro de Banville? *La ballata della sabbia rossa, I Moretti, La bella Dimitra, La Ballata dei facchini progressisti* non vi rivelano Remigio Zena come un banvilliano convinto e confesso? *La ballata dei poveri cani*, e la *Ballata del municipio futuro*, non richiamano in mente le *Odes funambulesques* e le *Trente-six ballades joyeuses* dello stesso Teodore de Banville?

E pure Remigio Zena è uno dei migliori e dei più originali poeti nostri. Ho citato lo Zena come il primo che mi veniva in mente. Ma e Marradi? E Graf? E tanti altri? Arturo Colautti invece è profondamente originale. Guardate questi *Canti virili*. Il volume è diviso in cinque libri: il primo contiene *Le rime;* il scondo *I sonetti a Froufrou* e i *Notturnini;* il terzo *Le immortali — le bionde,*

le brune, le fulve; — il quarto *L'intermezzo alla fantasia;* il quinto poi, avendo la fantasia dati gl'invocati battiti delle ali possenti, contiene le mirabili *Odi. Le rime* sono componimenti staccati, tra cui mirabili la *Veneziana*, una lunga lirica in cui l'essenza della donna nativa di Venezia, è meravigliosamente resa; *Fratelli d'arte* dedicata al povero musicista di *Fortunio*, Niccolò Van Westerhout; la poesia alla sua piccina, e per esser più brevi tutte le *rime* senza eccezioni son belle, ricche e inspirate da un soffio largo. *I Notturnini* son tanti sonetti, ognuno dei quali è un piccolo dramma che nel breve giro rimato dei quattordici endecasillabi ha in sè l'aprirsi, lo svolgersi ed il chiudersi di un piccolo dramma nella notte cupa o sotto il cielo radiante di stelle. Ed eccoci a *Le Immortali*, suddiviso secondo il colore dei capelli loro in *bionde, brune* e *fulve*. In ogni sonetto qui una donna è celebrata. E tra le *bionde* troviamo Eva e Maria Luisa, Elena e Eugenia, la Magdalena e la Dubarry, Laura e la La Vallière, la Borgia e Veronica Franco. Nel *le brune*, accanto ad Agar è Carlotta, accanto a Corinna e a Miriam, Maria Wetzera e la Malibran; Messalina e Beatrice e Paolina Bonaparte e Gaspara Stampa; Vittoria Colonna e la Fornarina. E infine, tra le *fulve* Dalila, e Saffo insieme a Sarah Bernardht e a Sonia Perowskaja; Teodora e Giorgio Sand, la Zanze e la Taglioni, Caterina dei Medici ed Emma Lyona, Elisabetta e la Corday; piccoli quadri in cui tutte queste figure di donne passano, côlte dal poeta nel loro atto più sintetico e rappresentativo, sì che restano fisse nella memoria indelebilmente; alcuni di questi sonetti sono, è vero, un po' deboli e tirati, duri o pietrosi, ma tanti pochi da contarli su le dita di una mano. *L'Intermezzo alla fantasia* è.... un solo periodo in 186 versi, dico: *cento ottanta sei!* Non so ne può dire nulla: leggetelo, è qualche cosa dl mirabile. E vengono le *Odi*, buone come soffio lirico e come onda melica. Forse i metri avrebbero potuto essere scelti per qualcuna più acutamente, ma l'*Abbandonata, Vi-*

gilia d'armi e *Morgana Italica* son così forti e dense da stupire. E l'invocazione *alla Musica?* e quella potente e audace visione poetica del Re Vergine? E il bellissimo libro si chiude con una ode ad Heinrik Ibsen

« ..... esprimendo per cenni 'l futuro! »

Della mirabile fattura del verso io ho già parlato qua è là: esso è sempre ricco, largo e sonoro, svolgentesi come una spire nel periodo poetico e non chiude, serrandosi nell'ultima sillaba, anche la frase poetica, così che ne derivi alla lettura monotonamente la canzoncina. La rima anche è piena, sonora, facile, sgorgante senza fatica alcuna, almeno visibile, dalla penna dell'abilissimo verseggiatore. In alcuni punti quelle odiose parole tronche fanno capolino, ma il buon senso del rimatore è tale che l'abuso non appare; l'onda melica è buona sempre, tranne in alcuni versi un po' duri all'orecchio o per povertà di sillabe sonore, o per jati acri e talora impossibili. La forma netta e incisiva, italianamente buona, ricopre la lirica dai bei concetti, d'una veste diamantina, che dà al sonetto e all'ode un'idea bellissima d'interezza, di perfezione e, quasi direi, d'infrangibilità. E per questo solo riguardo il Colautti ricorda i parnassiani francesi e sopra tutto alcune gemme di Leconte de Lisle e ancor più di Josè-Maria de Hérédia.

E per tutto questo si può concludere che l'Italia, nel presente dilagare, in cui il primo scalzacani venuto esala in versi zoppicanti il misero sentimentalismo della sua anima stoppacciosa, ha vero bisogno di molti libri come questo di Arturo Colautti, non perfetti, ma sani, sinceri, e che sono opere di pura bellezza. E molto possiamo attendere dall'alta e pura ispirazione di Arturo Colautti: noi troviamo nei suoi versi accenni all'eterno duello che si combatte anche in lui tra gli ardori di una carne pa-

gana e le elevazioni di un'anima che sale sempre più in alto. Evochi egli questi tragici e supremi conflitti in liriche di un'eloquenza, di un'ampiezza, di una voluttà che sieno senza paragoni nella poesia contemporanea! Egli ne ha la forza. Ed un posto d'onore gli sarà quindi serbato nell'ideale concilio dei veri poeti.

Aprile, 1898.

ALFREDO ORIANI

L'OPERA DELLA MATURITÀ DI UN ARTISTA AUSTERO

In Italia sono giunti in fama, in fatto di letteratura, certi scrittori di commedie e di romanzi pei quali sarebbe stato più acconcio fare un ben diverso mestiere. Viceversa poi il pubblico si tiene lontano da certi veri artisti, che l'arte sanno veramente che cosa sia, e che veramente la onorano. Potrei citare a diecine gli esempi: mi limito a domandare: c'è molta gente che conosce Alfredo Oriani o Ottone di Banzole, se più vi piace? Crederlo sarebbe illusione! Eppure Alfredo Oriani è degno di ben altra rinomanza. Da circa vent'anni egli ci dà annualmente un volume di romanzo o di novelle. E mi piace di rammentare il *No*, l'*Al di là,* il *Fino a Dogali,* il *Quartetto*, il *Nemico*, la più recente *Gelosia*. Lavori strani, ibridi talvolta per l'idealismo più schietto disposato alla sensualità più fiammeggiante. In fondo lo scrittore di quei libri è stato sempre un *sensuale* — non intendetemi, per carità, nel significato volgare della parola! — e la stessa sua prosa abbondante, lussureggiante, eccessiva, e gli stessi suoi libri pieni, anzi troppo pieni di luce e di colore, ce lo dicono chiaramente. Egli, romanziere, è come colui che uscito al sole vivo se ne compiace, se ne avvolge, se ne inebria, ne vive. Cervello eccessivo è il suo, in cui le idee e i sentimenti e i pensieri si susseguono, roteano, s'innalzano, si sovrappongono, tal volta si eliminano l'un l'altro, tal volta invece rimangono e si contraddicono! E senza pietosi eufemismi amichevoli la critica non ha mancato di rimproverar lo scrittore romagnolo di questa sua sovrabbondanza ed egli, il tutto fuoco, l'indocile — (alcuni amici comuni mi dicono

che nella vita egli è un elegante gentiluomo un po' freddo, compassato e serio, anzi un po' malinconico) — si è così moderato da darci questo nuovo ed austero romanzo. *La Disfatta.*

Con vostro grande stupore — ho detto più su che l'Oriani è un *sensuale* ed aggiungo ora che ha scritto un romanzo l'*Al di là* su di una morbosa passione fisica fra due donne — in questa *Disfatta* ritroveremo il più puro amore che la mente di uno scrittore possa concepire: la passione di un uomo già maturo per una donna giovinetta. In questi amori, non rari come ci compiacciamo di credere per l'orgoglio virile noi giovani, l'uomo ama sempre la donna quasi paternamente, quasi religiosamente; tanto che di rado questi amori suggeriscono alla mente un'imagine di voluttà. Ed è tale l'amore che unisce de Nittis, scrittore illustre ed illustre professore di filosofia, alla soavissima e tenera Bice, cara fanciulla appena venticinquenne. De Nittis è già all'autunno della vita quando noi a traverso le pagine del libro cominciamo ad amarlo; anima ancora fanciulla nelle sue affezioni, egli è di rara bontà e di ancor più rara semplicità di costumi, speculatore del pensiero, amante della solitudine che eleva, ispira, riconforta, sempre. Bice, nel grigio palazzo di sua zia, la contessa Ginevra, è cresciuta alla scuola feconda del nobilissimo de Nittis: non è divenuta — e con quel maestro non avrebbe potuto — una *bas-bleu* volgare, una erudita rosicchiatrice di vecchi libri tarlati. Ha solamente aperta l'anima alla luce più pura, ed ai sentimenti più nobili ha educato il suo cuore, come la sua mente al pensiero, fervida credente, assetata d'ideale. Tra questi due nobili e puri cuori incomincia la giostra d'amore: de Nittis è già quasi canuto e la giovinezza di Bice è languida e mesta come l'inizio di un autunno.

Seguire questo amore quasi senile, ed impedirgli di cadere nel romantico, o peggio nel ridicolo, è stata ben ardua impresa anche per l'audace romanziere. Pure il ro-

manzo procede snellamente, finemente, elevatamente, fino al matrimonio di de Nittis con la pallida e gracile Bice; ed assurge poi ad una potenza emotiva veramente mirabile nella prima passeggiata notturna che, parlando virilmente d'amore, - e non con le languidezze malate di certe damine perverse e corrotte dentro e fuori - fanno i due sposi per i campi. E l'amore per alcun tempo sèguita senza una nube, finchè irresistibilmente urta contro il fato che lo attendeva.

E giunge allora su gli amorosi capi dei due la pena di una colpa non commessa, Perchè? perchè? Perchè così s'impongono le oscure leggi terribili della natura. Dopo alcuni mesi di una miserrima vita il bimbo nato dal connubio di Bice e di de Nittis muore, perchè fatalmente *deve* morire. Ah, il dolore immane di quei due buoni! Noi assistiamo al loro strazio prima, e scorgiamo poi il vuoto che si fa nelle loro anime stanche. Essi seguitano a vivere. Ma la disfatta è compiuta. Ed incedono ancora nel sentiero della vita, tristemente, a capo chino, senza fissar gli occhi nel sole vivace, senza nutrire più una speranza, senza riscaldare una memoria soave, come quei soldati che, dopo la disfatta ultima, rientrano nelle loro città vergognosi ed abbattuti, trepidi come se la morte agitasse ancora innanzi agli occhi loro la sua orribile ala nera.

Questa pura ed amara favola d'amore e di dolore Alfredo Oriani ha fatto svolgere in un austero ambiente di antichissima nobiltà provinciale: ed in questo ambiente quel caro fiore d'anima, che è Bice, si schiude, fiorisce pallidamente, e piega, sotto un colpo fatale, la corolla agonizzante. senza ancora morire. E ciò ha inoltre offerto all'Oriani il destro di descriverci uno di quei vecchi e provinciali salotti nobiliari, oscuri e muffosi, vigilati dalle annerite imagini degli avi illustri; ed in questo salotto ha fatto passare persone invecchiate, un po' meste, che sono gli antichi amici della contessa Ginevra, e su i quali è diffusa quella medesima aura di melanconia profonda che aleggia

su tutto questo dolcissimo e dolorosissimo romanzo. La zia Ginevra - figura così viva e così simpatica, spiritosa, arguta, loquace e vivace, grande dama di quei bei tempi quando le donne ancora non ci usurpavano il mestiere di fumar dei sigari, bene a dentro nelle mene politiche dei tempi di sua gioventù - è circondata da persone in cui forse si risente troppo la ricerca del *tipo;* nè intendo chiamar questo un difetto; cito solamente il dottore Ambrosi, uomo di scienza, operoso e nobile e simpaticamente e beneficamente burbero; la contessa Maria sollevata in un bel sogno di misticismo cristiano e di sentimentalismo romantico: il maestro Giorgi che nella sua *posa* di artista incompreso è di una tragica comicità di buonissima lega.

Non posso nè voglio analizzare il romanzo di Alfredo Oriani più minutamente: non cito scene, nè momenti. Solo non posso passare sotto silenzio la maestosa solennità della scena della morte del povero bimbo predestinato: si sente la morte aleggiare solennemente intorno: un rumore, un'ala, una trepidaziane - non è ancora. Una pausa angosciosa. Un altro rumore, un altro battito di ala, un vento caldo, una più violenta trepidazione - ancora non è. Altra pausa d'agonia orribile. Il rumore aumenta, l'ala più frequentemente, più possentemente si schiude e si rinserra stridendo, muovendo l'aria caldissima; l'attesa diviene febbrile, insopportabile. Uno stridore: è la morte, è la morte!

Tale è questo austero romanzo, in cui la lingua è curata, l'equilibrio è preciso, tutto è casto, tutto è puro, tutto è nobile. Ma vi illudete voi che questo libro bello avrà il successo di cui è degno? Ah, non io. Passerà inosservato come tutte le cose belle d'arte e di letteratura passano innanzi agli occhi del nostro pubblico sonnacchioso e anche della critica. Ma tale è la nostra vita letteraria. Essa manca di continuità e di organizzazione. Non mancano le opere, mancano i critici. Così passano quasi nel silènzio e nell'indifferenza opere altamente pre-

gevoli come *La disfatta*, così restano nella penombra di una non piena e non larga notorietà scrittori come Alfredo Oriani che tra i nostri artisti è oramai di quelli che dànno le opere della buona maturità e che tra i nostri romanzieri è dei più vigorosi e dei più austeri.

....1897.

FRANÇOIS COPPÉE

« LE COUPABLE »

Francesco Coppée sarà forse un grande scrittore, se non un grande poeta: e più probabilmente non è nè un grande scrittore, nè un grande poeta; ma egli è senza dubbio e sopra tutto un gran bravo uomo. Come è intensa la tenerezza del poeta francese verso i poveri, verso i reietti, verso tutti gli infelici che riempiono questa triste scena del mondo o di gridi strazianti e laceranti o di singulti soffocati, ma ancora più dolorosi e laceranti di quei gridi acuti di spasimo! Egli guarda questi miserabili con pietà infinita, sa a volte trovare per loro dolci parole, favole illusorie o speranze in fiore, quelle parole, quelle favole e quelle speranze che sono al dolore così efficaci consolazioni.

Se non ha scritto sempre dei libri, il che non era necessario, sovente ha teso la mano a colui che la corrente trascinava nei gorghi, e lo ha tratto salvo a riva, il che era nobile e generoso; sovente ha chiamato, ove egli non bastava, i suoi amici, i suoi fratelli, i suoi affezionati ignoti e lontani, in soccorso là dove una miseria languiva là dove un male infieriva, sovente egli ha veduto il piccolo germe che col tempo avrebbe avvelenato il sangue e generata la tabe orribile e irreparabile, e ha indicato quel germe e ha cercato di ucciderlo fin che il tempo e il modo non mancavano. Ovunque si sia parlato di un'opera di pietà, di soccorso, di aiuto di redenzione o di sollievo, Francesco Coppée, spronato dalla sua bella e candida anima di poeta è accorso, si è offerto tutto in-

tero, generosamente ha consacrato sè, l'opera sua e il suo danaro. E questo è meglio di molta letteratura!

Ecco la vera bontà, ecco il vero affetto al popolo, ecco il vero interessamento agli strati sociali che vivono nel dolore e nella miseria, e nell'abbrutimento rassegnato che la miseria e il dolore non possono non causare! Questa è la vera filantropia: non già quella dei principii che son socialisti e democratici per aver un seggio in Parlamento, e per poi ridersi al *Club* del socialismo e della democrazia; non già quella dei ciarloni dei caffè, che imprecano al borghese e inneggiano al proletario, e vogliono sembrare umanitari mentre sono dei ributtanti filistei; non già quella di coloro che arringano retoricamente la folla, bramosi dello schiamazzo su la piazza; ah. no, non quella delle poetesse sgrammaticate, che contro la classe di cui son felici di far parte imprecano in versi sbagliati. Ben altro è l'amore per gli infelici, e ben altra è la pietà per i sofferenti!

E una parte dell'opera letteraria di Coppée s'informa a questi sani principii di carità e di pietà. Inoltre egli ha bene inteso che uno scrittore degno di tenere una penna ha per prima ed ultima legge quella d'essere un moralista. Ma questa ultima frase è una di quelle frasi pericolose che così facilmente fanno correre, a uno scrittore o ad un oratore, il peggiore e il più temuto dei rischi: quello di essere frainteso. Essere un moralista, intendiamoci, non vuol dire mica predicare o indignarsi: lasciamo questo agli ipocriti. E non vuol dire nemmeno concludere: lasciamo questo ai sofisti. Non è neppure evitare i termini crudi e le pitture libere; poichè molti libri di libertinaggio del secolo XVIII non contengono una frase brutale o una parola che susciti un'imagine corrotta; e non è nemmeno infine evitare le situazioni arrischiate ed andaci. Moralista è lo scrittore che vi fa veder la vita qual'è, senza reticenze, senza pudori, senza veli. Lo scrittore moralista deve render visibili, quasi tangibili, i do-

lori della colpa, l'amarezza infinita del male, il rancore del vizio: ecco, semplicemente, l'ufficio dello scrittore moralista, o, per essere più franco e reciso, l'ufficio dello scrittore. Ed è per questo che non bisognava stupirsi e gridare come se si fosse udita un'eresia tremenda, quando Bourget sostenne che la melanconia dei *Fiori del male* di Baudelaire, e la tristezza atroce dell'*Adolphe* di Benjamin Constant, la crudeltà dello scioglimento delle *Liaisons dangereuses* di Laclos e la sinistra atmosfera della *Cousine Bette* di Balzac fanno di questi libri, in apparenza e per gli sciocchi immoralissimi, opere invece di altissima moralità.

Francesco Coppée è precisamente uno scrittore morale. Anche - come già negli altri romanzi dagli *Humbles* al *Toute une jeunesse,* e cito solo i primi che mi vengono in mente - anche in questo *Le coupable*, edito ieri da Lemerre, egli s'interessa a una classe di disgraziati e di derelitti, forse alla classe umana più disgraziata e più derelitta: quella dei bastardi, dei fanciulli rimasti soli e liberi d' insozzarsi nel fango della via, o rinchiusi in uno di quegli ospizi da dove, per la corruzione terribile dei collegi in generale, escono a ventun anno corrotti e pervertiti nel loro smarrito senso morale, più ancora che se avessero continuato a correre brutalmente il lastrico delle vie e a suggere quotidianamente il veleno violento dell'ozio e della fame.

Francesco Coppée nel suo *Le coupable* narra questa semplicissima storia: un giovine provinciale vissuto fino ai vent'anni nell'arida atmosfera della sua casa e sotto il rigido e stupidissimo governo d'un padre che dovrebbe essere preistorico mentre è ripetuto in tanti brutti esemplari anche oggi, dopo preso il *baccalauréat*, viene a venti anni a Parigi per i suoi studi di diritto all' Università. Travolto dal vortice della vita studentesca del quartiere Latino, dopo otto giorni, ha già un'amante con la quale vien stabilito il più delizioso dei *menages à deux*: ella

non è al suo primo amante, ma è così dolce e tenera, così buona e fedele che il giovane studente l'ama e siccome ella lo riama, così l'idillio fila deliziosamente per lungo tempo. Non una nube turba la loro esistenza, non un contrasto o una difficoltà li urta e li sgomenta nello scorrere lento, tranquillo e silenzioso delle loro due vite. Ma lo studente finisce i suoi studii e deve partire per il paese dove il padre suo gli vuole dar moglie. Deve così necessariamente abbandonare l'amante adorata. Senonchè ella, al momento della partenza, gli confessa d'essere incinta. Egli guarda quel viso pallido già alterato dalla gravidanza e sente una tale ripulsione verso quella donna che fu d'altri e che ora è incinta e forse non di lui, che egli fugge senza rivederla, e le invia partendo un po' di denaro per far fronte alle prime necessità del parto e dell'allattamento.

E il bambino nasce. Comincia allora per la madre una orribile esistenza di spasimi, finchè un operaio, innamoratosi di lei, si crede anche così forte da amare il bambino. Egli poi sente di odiare quel frutto dell'amore della sposa sua con un altro: ma per amore della madre tace, si frena e si vince, e simila anche un affetto che non ha. La madre dopo un certo tempo muore, e allora il vedovo si libera del fanciullo odiato. La polizia lo rinchiude in uno di quegli istituti di correzione per i vagabondi, dove la corruzione inquina ogni anima, anche la più candida e la più pura. E lo lascia lì fino ai ventun anno. Uscendo, il bastardo cerca lavoro e non lo trova: chiede del pane e non trova che porte chiuse e sorrisi ironici: vuol vivere come gli altri, e tutto, tutto, tutto gli grida: « No, no, tu non puoi vivere, tu non devi vivere onestamente! ». E un giorno la pazzia l'afferra, l'allucinazione lo vince, non intende più nulla: entra da un ebreo che ha molti oggetti preziosi, lo ferisce, l'uccide, e fugge con le mani piene d'oro, divenuto fatalmente e inevitabilmente assassino.

Intanto quel padre suo e ch'egli non sa chi sia, divenuto grande magistrato e avvocato generale alla Corte di Parigi, ha passati vent'anni a vedere sfiorire, languire e morire sua moglie, condannata dalla tisi. Una sera ode gridare: « *L'assassinat de la rue Cadet. L'arrestation de l'assassin Forgeat* ». Compra il giornale e legge il nome e il cognome dell'assassino. Il nome è il suo, dall'antica amante del Quartier Latino, messo al figlio come augurio e come memoria; Forgeat è il cognome di quell'amante lontana. La luce allora si fa repentinamente in lui: quell'assassino è suo figlio ed egli dovrà giudicarlo e...

Rinunzio a raccontarvi la fine, fine che soddisferà le lettrici amante dei romanzi e dei drammi che finiscono bene, ma che dal punto di vista dell'arte mi sembra e credo sia molto volgare. Del resto il romanziere è libero di raccontarci quel che gli piace: lo scopo morale che egli si prefiggeva accingendosi a scrivere *Le coupable* l'ha raggiunto. E fermiamoci qui. Solamente io debbo lodare lo scrittore per lo stile agile, svelto, nervosissimo, e rapido con cui ci narra questa storia di tristezza e di colpa. Le scene son vive e limpide; pochi tocchi, poche linee, e il quadro risulta evidente. La drammaticità dell'azione ha sempre un certo freno e non eccede mai, così che il romanzo rimane sempre un nobile e un buon libro.

Ed io lo chiamo un *buon libro* (e non in fatto d'arte, chè ne ho già parlato, ma secondo i suoi effetti morali) precisamente per questo: perchè il Coppée vi dimostra la vanità e la pietosa inutilità di quelle case di correzione dove si tenta la guarigione morale con mezzi amministrativi. Per cambiare un ragazzaccio di Parigi in un campagnolo, per rigenerare anime pervertite — egli grida — occorrerebbe un San Vincenzo De Paoli; e invece si hanno delle guardie carcerarie. La promiscuità dei fanciulli capaci di cambiarsi, e che han conservato buoni sentimenti, con gli indomabili e gli incorreggibili produce i più deplorevoli risultati. « Simili ai frutti bacati che

l'accatastare finisce di corrompere, essi sono entrati viziosi, in questo bagno, e ne usciranno scellerati ». Questo è ciò che Francesco Coppée vuol dimostrare con la sua logica implacabile. Grosso e serio problema sociale da risolvere: e bene ha detto Andrea Theuriet, che è di grande onore per il romanziere aver messo coraggiosamente il dito su la piaga e averne segnalata la profondità a chi di tutto ciò deve interessarsi. Per questo chiamo *buono* questo libro, dove il Coppée ci mostra l'uno dinanzi all'altro il padre che declina la paternità di un fanciullo procreato in un fugace momento di piacere, e il bastardo che l'abbandono paterno ha gettato nella miseria e che questa ha spinto fatalmente al delitto.

MAURICE BARRÈS

NOTA IN MARGINE DEI « DERACINÉS »

Le prime prove letterarie di Maurizio Barrès (non sono scorsi molti anni da quelle prime date) non ebbero grande fortuna, nè l'aurora artistica dello scrittore faceva prevedere lo splendente meriggio che le ha tenuto dietro. La sua arte, allora, parve frivola e leggera, troppo merlettata e ricamata: sembrava una paziente opera di lavoratore minuzioso, quasi direi di cesellatore, e non il monumento granitico elevato dalla virilità intellettuale d'un artefice. Il bulino tracciava fregi e graffiti, e non era il martello che suscitava l'imagine dal masso. Maurizio Barrès fu soprannominato dalla spietatezza dell'ironia *Mademoiselle Renan*. Ora invece questa *Mademoiselle Renan* è semplicemente Maurizio Barrès, autore di dieci libri saldi e vigorosissimi, il *leader* della gioventù nazionalista e uno dei pontefici massimi dei *jeunes*, il fortunato romanziere ideologo, già celebre a venticinque anni per la sua religione dell'*io* e il suo culto fervente dell'energia individuale, un filosofo che ha messo in pratica la sua filosofia dell'esistenza prendendo una parte attiva al movimento boulangista come deputato di Nancy, uno dei rarissimi cervelli che spandono idee per il mondo fra i letterati o fra gli uomini politici dell'oggi e del domani!

Egli è, come ho detto, un romanziere. Ma non uno dei soliti romanzieri che descrivono i baci della contessa X o le mene adultere della marchesa Y. Egli costruisce un romanzo per agitarvi le sue idee; il romanzo per sè stesso non costituisce per lui che una lizza dove le

sue convinzioni e le sue idee scendono a lottare contro contro le altrui, dove le trionfatrici gridano alto il prodigio vittorioso della nuova religione. Questo gusto del romanzo di idee non è raro in Francia: già Anatole France nel *Le lys rouge*, il romanzo squisito ed intellettualissimo, e nei due primi volumi dell'*Histoire contemporaine* così viva di figure e di sensazioni — *L'orme du mail* e il più recente *Mannequin d'osier*, — aveva fatto servire la favola del romanzo non ad altro che ad una trama ove le idee in marcia ed in conflitto avrebbero trapunto il loro laborioso e pensoso ricamo. E' per questo che di romanzi simili si può scrivere e discutere senza narrarne la favola, poichè il loro solo ufficio è di agitare sotto il sole idee vecchie o nuove, belle o brutte, ma che mostrano come lo scrittore non abbia simpatia alcuna alla semplice narrazione per la narrazione. Alcuni di questi romanzi riescono assolutamente vuoti nella favola tenuissima che si trascina con grande fatica per quattro o cinquecento pagine. L'ultimo romanzo di Anatole France, per esempio, (*Le mannequin d'osier*), non racconta altro che il modo in cui il professor Bergeret, conferenziere alla Facoltà di lettere, scopre l'infedeltà della moglie con il signor Roux, *son elève*. Libri simili, nella paralisi intellettuale odierna, non possono avere le simpatie estese di un libro di Marcello Prévost o di un romanzo dialogato di Henri Lavedan, poichè quella gravità di discussione quell'onda di coltura e quella abitudine di pensiero è troppo faticosa per tutti gli intelletti e si può indirizzare solamente ad una stretta classe di eletti.

Paul Bourget consigliava il Barrès di scrivere in fronte alla prima pagina dei *Déracinés* queste parole di Ippolito Taine, stralciate da una pagina che è come il suo testamento, poichè è l'ultima dell'ultimo volume delle *Origini*: « *l'effet principal et final est la disconvenance croissante de l'éducation et de la vie ..... Partant, l'entrée du jeune homme dans le monde et les premiers pas dans le*

champ de l'action pratique ne sont le plus souvent qu'une suite de chutes douloureuses... » L'epigrafe, infatti, sarebbe stata opportunissima: essa riassume tutta la materia di questo romanzo, o meglio, di questo studio sociale, e ne illumina vivamente tutta l'idea. E' una lunga serie di cadute dolorose che ci viene raccontata da questo infiammante romanzo. Non gli si può lesinare la lode di essere un indice fermo e nitido delle crisi d'idee che traversano al giorno d'oggi i più fervidi campioni della gioventù contemporanea. E per lo studio dello scrittore, questo è il libro dove con maggior limpidezza si afferma l'influenza enorme che l'opera filosofica e il sistema di Ippolito Taine hanno avuto pel terzo di quei tre scrittori che dall'autore delle *Origines de la France contemporaine* hanno assunto l'eredità del pensiero e del metodo: intendo di aver nominato con Maurizio Barrès, Emilio Zola e Paolo Bourget. Tre intelletti di scrittori differentissimi, se non nella possanza, certo nelle più estese apparenze, tre rami validissimi che provengono dal medesimo tronco di albero frondoso e robustissimo, entro i quali scorre la medesima linfa generosa, ma che dàn fiori e frutti di colore, di sapore e di numero differenti, e che oggi, recisi come sono dal tronco massimo, non hanno alcuna apparenza fraterna, se colui che li osserva non ne esamina il succo vitale.

Sette giovani lorenesi del Liceo di Nancy sono i protagonisti di questo romanzo, *Les deracinés.* Lo scrittore li ha voluti energici, intelligenti, volenterosi, ma di educazione e di condizioni sociali differenti. Nell'ultimo corso del Liceo, nell'anno di filosofia, hanno per professore un certo Bouteiller, un giacobino intellettuale, un affigliato di Gambetta. Egli ha fatto della dottrina di Kant l'elemento della sua vita morale. Imbevuto di questa dottrina egli esalta una filosofia di Stato capace di serrare anche una morale, un'arte e una religione. E questa filosofia si deve seguire non perchè discenda dall'alto, ma solo quando necessita di seguirla in basso. Questi sette giovani s'av-

ventano a Parigi, alla conquista dei loro ideali: se non che i loro ideali restano irraggiungibili, i loro sforzi divengono conati e via via per la rapida china, due di essi giungono all'assassinio e gli altri placidamente transigono con le loro speranze e con le loro coscienze. La ragione di questo è nel fatto, secondo il Barrès, che si pretende da tutta la Francia, Parigi essere l'unico centro di fortune, di fame, di glorie. Il Barrès combatte qui per la decentralizzazione, perchè ognuno alla sua città natale porti il contingente della sua intelligenza e principalmente da essa ne pretenda il compenso.

Come vedete, è un romanzo ad *usum* di una teoria, che per la sua importanza unicamente nazionale non può interessare i nostri ragionamenti. Ho detto romanzo. *Les deracinés* del romanzo hanno forse solo la forma narrativa, ma non sono che l'esempio, il commento, il corollario di una teoria. Tuttavia il libro fiammeggiante di passione è così denso d'idee, di pensieri, di riflessioni, è così pieno di vita, di tipi e di scene da interessare anche noi italiani e non solo le speculazioni intellettuali di qualche letterato, ma la curiosità di ogni lettore che ama le belle idee e tutta la vita opulenta di una grande e ricca intelligenza.

PAUL VERLAINE

LE INVETTIVE POLITICHE E LETTERARIE DEL « PAUVRE LÉLIAN »

Le invettive, questo libro di Paolo Verlaine, tante volte annunziato, è d'imminentissima pubblicazione; e già Lèon Vanier che ne è editore (dicono i giornali parigini) è assalito con lettere e con visite. Ogni uomo in vista, per una ragione o per l'altra, vuole sapere come Verlaine lo giudicava: agnuno vuol sapere l'idea del poeta, a fine, forse di prendere un'attitudine se sarà il caso, o di parare il colpo prima della pubblicazione del libro. L'editore d'*Invettive* non risponde nè alle lettere che riceve, nè soddisfa le domande che da ogni parte gli sono dirette; risponde semplicemente che « quando il libro sarà pubblicato, lo vedranno ». E nel mondo letterario qualcuno che si sapeva poco amato da *pauvre Lèlian* si spaventa non poco; mentre altri alzano disdegnosamente le spalle o perchè non curanti degli attacchi postumi del grande poeta, o perchè credono di non essere fra coloro ai quali le freccie delle *Invettive* sono dirette.

In questo libro dicono che Paolo Verlaine abbia voluto essere sincero. Sincero? Ma sarà stato tale davvero? Si potrà credere ch'egli vi sia un po' paradossale, un po' *fumiste*, per servirmi di un'espressione che gli era tanto famigliare... In quanto alla sincerità il buon Paolo Verlaine non sapeva trovarla che a faccia a faccia di sè stesso. Buono di natura, egli non si è mai scagliato sul suo prossimo altrimenti che con delle spacconate, a furia di frasone e di paroloni tonitruanti, mentre invece ha franca-

mente lanciata contro sè medesimo l'accusa di mille vizi e di mille peccati.

Egli cambiava il proverbio che predica di aver la prima carità per noi medesimi, in un altro il cui intimo senso era di scagliarsi prima contro il proprio essere, che contro gli altri. E in questo libro postumo dove egli si lamenta di qualcuno, ancora egli si lagna e compiange prima di tutti sè stesso. Si leggano, infatti, questi versi tolti dalle prove di stampa del *Mon apologie*, poesia con cui si chiude il volume del *Le invettive :*

« Je suis un homme étrange, à ce que l'on m'a dit:
Aux yeux de quelques-uns, pur et simple bandit:
Pur et simple imbécile aux yeux de quelques autres;
D'autres encor m'ont mis au rang des faux apotres,
Pourquoi? D'aucuns enfin au rang des Dieux. Pourquoi,
Mon Dieu? Quand je ne suis qu'un bonhomme assez coi,
Somme toute, en dépit de quelque incohérence . . . .
. . . .
. . . . Donc, j'ai souffert
Beaucoup, et surtout de mon fait, à découvert,
Par exemple, et saignant ainsi que pour l'exemple,
Et scandaleux comme l'ilote . . . .
. . . .
Eh oui, j'ai mes défauts, qui n'en a, devant Dieu?
J'ai mes vices aussi, parbleu! Qui n'en a guère
Ou beaucoup? Mais à la guerre comme à la guerre,
Il faut me supporter ainsi, m'aimer ainsi,
Plutòt, car j'ai besoin qu'on m'aime. Et puis ceci:
Dieu m'a puni, lui qui punit de main de maitre,
Terriblement, et j'ai reconquis tout mon être,
Dans le malheur tant mérité, tant médité,
Et c'est ce qui m'a fait meilleur, en vérité,
Que beaucoup d'entre ceux dont si stricte est l'enquête...
Mais, Seigneur, gardez-moi de l'orgueil, toujours bête!... »

Che cosa non perdonereste voi ad un poeta che si umilia in tal guisa? A Paolo Verlaine in fatti sarà molto perdonato poichè molto ha confessato, secondo dice il vecchio

adagio che chi il peccato confessa ha già mezzo il perdono. Così molti di coloro che *Le invettive* feriranno non glie ne serberanno in fondo rancore alcuno. E sarà giusto ed umano: essi dovranno ben pensare e ricordare e persuadersi che il poeta povero, ammalato, spogliato di tutto era amareggiato ed esacerbato, e che perciò una piccola puntura di penna lo faceva soffrire più degli altri, poichè egli aveva sempre e tanto e ininterrottamente sofferto. Ma, in conclusione, queste *invettive* non saranno uno dei frutti più maturi e più nuovi dati dall'albero vegeto e frondoso del suo genio incontestabile. Leggete per convincervene queste due brevi strofe, intitolate *Ricordi di prigione* e scritte realmente nel 1874, durante la prigionìa del poeta nel vecchio castello turrito del Belgio:

I.

Les passages Choiseul aux odeurs de jadis
Où sont ils? En l'hiver de ce soixante-dix
On s'amusait. J'étais républic in, Leconte
De Lisle aussi; ce cher Lemerre était archonte
De droit, et l'on faisait chacun son acte en vers.
Jours enfuis! Quels Autrans soufflèrent à travers
La montagne? Le maître est décoré comme une
Châsse et n'a pas encor digéré la Commune.
Tous sont toqués, et moi qui chantais aux temps chauds,
Je danse sur la paille humide des cachots.

II.

Depuis un an et plus, je n'ai pas vu la queue
D'un journal. Est-ce assez *Bibliothèque bleue?*
Parfois je me dis à part moi: « L'eusses-tu cru? »
Eh bien, l'on n'en meurt pas. D'abord, c'est un peu cru,
Un peu blanc, et puis l'œil habitué s'en fâche.
Mais l'esprit! Comme il rit et triomphe, le lâche!
Et puis, c'est un plaisir patriotique et sain
De plus rien savoir de ce siècle assassin.
Et de ne suivre plus dans sa dernière transe
Cette agonie épouvantable de la France.

Paolo Verlaine, scrivendo questi versi, alludeva alla Repubblica che si instaurava e ch'egli per convinzioni politiche non amava affatto, come ne fa fede questo verso:

Assez de Gambettards! Otez-moi cet objet!

Ma, per concludere, il più curioso di queste *Invettive* imminenti non saranno, io credo, le dichiarazioni di idee politiche che essendo vivo non aveva mai lasciato nemmeno intravvedere: ma sarà, io ne son certo, quella sua infiammata anima di caldo patriota ch'egli aveva sempre celata. Quanti non si meraviglieranno leggendo questi versi che riporto, indirizzati a Metz:

« Patiente, ma belle ville,
on pense à toi. Reste tr nquille,
on pense à toi. Rien ne se perd
ici des hauts pensers de gloire
et des revanches de l'histoire.

Patiente, ma belle ville:
nous serons mille contre mille
non plus un contre cent, bientôt!
à l'ombre...
. . . .
nous ne dirons plus: ils sont trop!... »

Paolo Verlaine, patriota e così caldo e così sincero e così nobilmente appassionato! Ciò stupirà, senza alcun dubbio, certi giovani che ridono della patria, che non fidano in nessun ideale, che non vedono alcuna nobile luce, e che gridano stupidamente i loro *osanna* all'anarchia ed all'internazionalismo! A questi sciocchi giovani Paolo Verlaine grida nelle *Invettive*:

« Je deteste l'A tisterie
qui se moque de la patrie
et du grand vieux nom de Français,
et j'abomine l'Anarchie... »

Vi basta, o giovani che vivete, come dice Sallustio, *veluti pecora quae natura finxit prona?*

PAUL E VICTOR MARGUERITTE

LE DONNE NUOVE E L'AVVENIRE DEL FEMMINISMO

Paul e Victor Margueritte pubblicano un nuovo romanzo, *Femmes nouvelles*, romanzo femminista, come lascia facilmente indovinare il titolo.

Da qualche tempo il delicato Paul Margueritte si è unito in una feconda collaborazione letteraria con suo fratello Vittorio, collaborazione dalla quale già avemmo, oltre delicate e interessanti novelle, un delizioso volume d'impressioni d'infanzia *Poum*, un vivace ed elegante romanzo *Le carnaval de Nice* e finalmente la magnifica epopea del *Désastre*, un libro che ha potuto rivaleggiare degnamente con la *Débacle* di Zola. Adesso i due fratelli Margueritte ci dànno questo nuovo romanzo *Femmes nouvelles*, sul femminismo. Elena Dugaste è una donna nuova, una fervente propugnatrice dell'emancipazione e, quantunque ella sia bella ed abbia vent'anni, sta sempre costruendo teorie per l'indipendenza della donna e pel miglioramento degli operai. Passa dalla teoria alla pratica, non appena raggiunge la sua maggiorità, ritirando alla sua famiglia un patrimonio personalmente ereditato e che era con quello famigliare impiegato in una grande industria che suo padre e suo fratello dirigono. Allora ella... Ma a che scopo raccontarvi il soggetto di *Femmes nouvelles*, poichè non vi sembrebbe nè più divertente nè più noioso di tanti altri? Ormai troppo si è scritto e poichè è difficile trovare pei nuovi romanzi una favola nuova ed interessante, la favola diviene un semplice pretesto ed i libri hanno valore pel modo in cui quella vec-

chia favola è rimodernata e svolta o per la curiosità, la novità o l'interesse delle idee con le quali gli autori dànno onore di pensiero alle opere loro. In *Femmes nouvelles*, dunque, sarà l'idea che più saprà interessarci.

Ho quindi pensato che non sarebbe molto interessante il mio modesto parere in proposito, poichè (sono uomo ed ho moglie, vedete dunque se è mai possibile!) in fatto di emancipazione femminile non potrebbe mai essere quello di uno spassionato. Mi sono diretto invece ad una signora molto intelligente ed alla quale i quarant'anni prossimi consentono di ritirarsi nel porto sicuro della filosofia dell'esperienza, fuori delle burrasche e delle intemperie della vita e dell'amore. L'ho trovata nel suo salotto, intenta a leggere, sotto il roseo riflesso del paralume di tulle, *Le rôle de la femme* della signora Anna Lampière e, su un *tabouret* a portata della sua mano, vidi subito altri tre libri di cui lessi i titoli e i nomi degli autori: erano due libri di un fervente femminista, *L'Eve Nouvelle* del mio amico Jules Bois ed il recente romanzo *Une nouvelle douleur* dello stesso e tra i due si dissimulavano, per quanto potevano, precisamente queste *Femmes nouvelles* di Paul e Victor Margueritte. Presi la palla al balzo, o, meglio (lasciando le vecchie frasi) mostrai alla signora il libro dei due fratelli, le dimandai se l'avesse già letto e che cosa ne pensasse.

« — Mi pare, mi rispose la mia amica, che tutta questa lotta femminista non sia altro che un'illusione dalle grandi e sonore parole. Le donne sono come le hanno fatte gli uomini e gli uomini, potete rispondermi voi, non sono altro che quello che li fecero diventare le donne. Nel romanzo dei Margueritte, cui voi avete accennato, le donne nuove fanno più d'una requisitoria su la durezza e la vigliaccheria dell'uomo. Si potrebbe fare un altro romanzo su gli *uomini nuovi* dove si potrebbe far pronunziare a questi più d'una requisitoria su tutti i più grandi difetti delle donne, ed io donna, devo pur convenire che non

sono pochi nè, ahimè, trascurabili! Se la donna vuol liberarsi dal giogo del maschio perchè questi dovrebbe lasciarsene imporre uno a sua volta? Che volete! Il femminismo mi ha un po' l'aria di una variazione sul famoso « levati di lì, ci vo' star io! ». Voi direte che quanto vi dico è umile e volgare. Vi attendevate forse da me dell'alta filosofia? Ma è per lo più dalle piccole cose che si deve cominciare a discutere, quando si vuole arrivare alle grandi. Molte volte nelle grandi nulla vi è di impossibile e di irrealizzabile: tutto appare roseo e la realtà sembra prossima. Si lavora, ci si affanna. Ma, che è, che non è, l'organismo da noi costruito non vive, non funziona. Vi era una piccola circostanza, un nonnulla cui non si era badato e che rende assolutamente impossibile quello che per cui tanto s'era già lavorato e che già ci si era illusi di avere raggiunto. Non è forse così? »

La signora prese sul *tabouret* il volume di *Femmes nouvelles;* lo sfogliò, lesse:

« — Tuttavia l'ora incalza, ogni giorno cresce il numero di quelle che non si maritano. In Francia e nella borghesia, la questione della dote vizia quasi tutti i matrimoni. Anche disinteressato, il che è raro, l'uomo per lo più esita, ritarda, atterrito dai carichi che son resi dì per dì più gravi dalle condizioni economiche, dall'amore del confortabile e dalla diffusione del lusso a buon mercato ». Queste parole dei Margueritte potrebbero far credere ch'essi propugnino il libero amore. Vediamo che è tutto il contrario ciò ch'essi sostengono, se passiamo alle pagine seguenti dove i Margueritte ci ripetono che tuttavia la vera funzione della donna è di essere la sposa, la madre; che nel matrimonio si trova la base eterna della famiglia, della società: che bisogna solamente vivificare questa grande istituzione che sta agonizzando, infondendole del sangue nuovo. Bisogna « infondere ai ricchi un'anima più alta, concezioni più umane e più larghe », bisogna che per essi il matrimonio invece di restare un'associazione

di convenienze e di interessi « divenga veramente ciò che v'è di più nobile al mondo, l'unione di due libere volontà per la vita e per la morte, per la creazione sopra tutto del nuovo essere in cui quanto di meglio è in loro dovrà dar frutto ». Bisogna tentare di rendere la sorte meno aspra ai poveri « di guisa che non tutta la ricchezza sia da una parte e tutta la povertà dall'altra »: bisogna « ch'essi possano trovare nel matrimonio reso più facile la possibilità di vivere e il rispetto di sè stessi ». Bisogna infine che agli uni ed agli altri, poichè avranno ritrovata una più alta conscienza del loro dovere, la legge apra nondimeno le porte del divorzio, affinchè il matrimonio non possa mai essere il vicolo fangoso, ma la grande via ove si procede uniti, non come forzati legati alla catena, ma come leali compagni. E intanto, se così può, secondo i fratelli Margueritte, essere migliorato il matrimonio, bisogna dare il modo di vivere a quelle che per una ragione o per l'altra trovan chiuso l'asilo ed il conforto del matrimonio. Vi ho riassunto, amico mio, tutte queste idee, quantunque voi abbiate già letto il libro, per dimostrarvi come questo romanzo dei Margueritte non abbia nulla di comune con quel feminismo ad oltranza, retorico e tronfio, di cui vi parlavo pocanzi. Le questioni che essi propongono in *Femmes nouvelles* non sono inutili o bislacche. Molto vi sarebbe da dire pro e contro e chi sa, tuttavia, se potranno mai essere tradotte in realtà? Certo nel matrimonio vi sarebbe molto da distruggere, molto da rifare. E per noi italiani che non abbiamo ancora il divorzio, queste necessità sono ancora più urgenti. Insomma, e per concludere, la lettura di *Femmes nouvelles* mi ha grandemente interessata, e se pure non mi son sempre trovata d'accordo con gli autori — poichè nel libro v'è un po' troppo il partito preso di mostrare solo il lato cattivo e solo quello degli uomini — mi è molto piaciuto di veder due scrittori dedicare la loro attività a così angosciosi e vitali problemi ».

Altre visite sopravvenirono e la nostra conversazione su *Femmes nouvelles* rimase lì. L'ultimo elogio della mia amica mi faceva pensare al bellissimo esempio che Paul e Victor Margueritte offrono a tanti scrittori. Figli di un soldato glorioso, l'eroico generale Margueritte, morto in guerra nel '70, essi hanno l'anima nobile e generosa. Paul scrisse quel nobile volume *Mon père*, che è un così puro monumento di pietà filiale al glorioso estinto. Insieme con suo fratello Vittorio scrisse poi quel *Désastre*, quella triste epopea dell'anima francese, dove così potentemente vibra l'amore della patria. Finalmente i due cari scrittori si dedicarono con *Femmes nouvelles* ad una nuova causa della sofferenza umana e le loro anime generose si diedero con entusiasmo a cercare i modi di lenirla. E questo hanno fatto in un romanzo che non è certo il loro miglior romanzo come merito narrativo — è un po' lento, un po' insistente ed un po' troppo evidentemente adattato per svilupparvi una tesi e per farne scaturire continui commenti — ma che va segnato tra i libri — e son pochi — che si possono dire non scritti invano!

Non di meno la questione è grave. E questo libro dei Margueritte può sollecitare qualche nostra considerazione. Ci dicono che se il secolo passato ha visto molte meraviglie, qualche cosa di straordinario sarebbe riserbato al secolo che è nato: il trionfo del feminismo. Aspettiamolo. Il feminismo comprende delle rivendicazioni positive e dei desiderata di lusso. È molto naturale che questi *desiderata* trovino più di quelle rivendicazioni le buone accoglienze della galleria sociale. Se una donna mette capricciosamente su la sua treccia un cappello da avvocato e conquista il diritto ad un nuovo abbigliamento, tutto questo non è per il pubblico che un divertimento. Recentemente, per esempio, piacque l'iniziativa di una dottoressa di Berlino, la quale reclamava il privilegio di accompagnare sul terreno gli uomini in procinto di battersi, in qualità di medico. E non basta: una giovane donna austriaca, raf-

finando ancora più questo originale e sanguinoso progetto, indirizzò all'Imperatore Francesco Giuseppe una supplica per ottenere un posto allegro e pieno di soddisfazioni morali: quello di carnefice.

Non si può dunque negare che il feminismo compie una marcia rapida e continua per una via che dirò più tardi se guidi, a mio parere, verso il trionfo o verso il capitombolo finale. Ogni giorno si hanno a registrare nuovi sintomi di emancipazioni dalle convenzioni sociali e dai pregiudizii di casta. Una signora della più pura nobiltà britannica, essendo caduta in bassa fortuna, ha aperto a Londra una bottega di mode; solo pochi anni addietro un fatto simile avrebbe suscitato un *tolle* generale, mentre adesso tutte le antiche relazioni della *Gentry* invece di disprezzare l'ardimentosa signora le apportano il concorso della loro clientela. Un'altra signora, rimasta vedova con due figlie, fondò nel quartiere di Hyde-Park un *tea-room*. Il recarvisi a prendere il the ogni sera alle cinque divenne oltremodo elegante. Le due signorine sono state sposate da due giovani gentiluomini e la loro madre continuò a dirigere lo stabilimento con l'aiuto delle giovinette povere della società londinese ed ora è uno dei più eleganti ritrovi di Londra: le giovinette, vestite con lo stesso costume chiaro, van qua e là tra il rispetto degli uomini e la simpatia delle donne. Nè minor successo ha ottenuto un'altra signora la cui tavola era un tempo in gran fama. Avendo perduta la sua fortuna, la signora prevenne i suoi antichi amici ch'ella era a loro disposizione per cucinare degli extra per le loro mense. Ed a Londra venne subito in gran moda, in ogni pranzo d'etichetta, di avere un piatto preparato dalle mani aristocratiche della *lady* decaduta. Ora queste son tutte vittorie del feminismo. Imaginatevi che cosa sarebbe successo pochi anni fa se delle signore eleganti avessero aperto un *bar* o confezionato un *paté de foie gras!*

Le professioni femminili, del resto, vanno assumendo di

per dì un maggiore sviluppo. Le donne invadono ognora più le professioni che noi uomini consideravamo sino ad ora come un monopolio mascolino. Vi porterò qualche esempio. Miss Bagwil, che ha sposato il proprietario di una scuderia da corse di Chichago, monta da fantino i cavalli di suo marito. Miss Rose Sturgon, una bella giovinetta di vent'anni, guida tutti i giorni alla postigliona, in America, la corriera tra Dénie ed Andrews. Miss Allen, nello Stato di Wyomins, fa a cavallo il servizio di guardiacaccia. Molte altre *misses* sono spazzacamini, un'americana fu becchina sino all'età di sessant'anni. Al Giappone le donne fanno il penoso servizio di macchiniste a bordo dei piroscafi. A Nagasaki un centinaio di donne fanno il mestiere del facchino e le più giovani, per un sentimento innato di civetteria, onde non guastarsi le mani le proteggono mediante dei guanti. E, ciò che è più grazioso di tutto, nella città svedese di Nasso vi è un corpo di pompieri intieramente costituito da donne. In parola d'onore, se esse son belle, varrebbe la pena d'appiccar fuoco alla propria casa!

Ed intanto con quale foga rivendican le donne i loro diritti! Ogni giorno è una nuova conquista del feminismo per la gioia di tutti gli emancipatori e di tutte le emancipatrici del sesso... debole, se è permesso di applicare ancora a questo sesso, vista la rapidità della sua evoluzione, un così fallace aggettivo. A Londra un'associazione di donne musiciste ha cominciato nei giornali della grande metropoli un'ardente campagna per indurre i direttori d'orchestra a scritturar le donne come esecutrici. Nel *Royal college of Music* infatti già tutti gli strumenti a corde son suonati da mani femminili. E i musicisti maschi, atterriti dal progresso di questa campagna feminista che avrebbe per risultato di ridurli alla miseria, si sono messi in isciopero contro quei direttori di teatro che fanno venir delle donne a suonare il contrabbasso vicino all'oboe od al clarinetto maschili. E nel tempo stesso un decreto del go-

vernatore della Costa d'Avorio ha interdetto d'impiegare come facchine le donne che allattano e quelle che sono incinte. Benchè i costumi della Costa d'Avorio ammettan per le donne più penosi lavori, giustamente si è pensato che sarebbe inumano far compiere lavori troppo duri a donne che si trovino in quelle condizioni. E parimenti nella facile e piacevole Budapest il presidente del ministero ungherese ha proibito di impiegar come chellerine nelle birrerie donne che abbiano un'età inferiore ai quarant'anni. I proprietarii di quelli stabilimenti hanno invano protestato nel nome dei loro calpestati interessi materiali. E tutto ciò avviene mentre ogni anno le università di New York, di Chicago, di Oxford, di Berlino, di Mosca, di Parigi, di Roma, di Vienna rilascian diplomi di laurea a medichesse, a professoresse, ad avvocatesse. Le donne che scrivono, dipingono, scolpiscono, compongon musica, si moltiplicano come funghi in un prato dopo una pioggia d'autunno. Le società si organizzano. Le leghe si agguerriscono. Le propagandiste diventano ogni giorno più numerose e più terribili. Ed è la frenetica e veemente parola di un' Emma Goldmann, che arma il braccio incosciente di un neofita dell'anarchismo, per colpire Mac Kinley all'uscita da una festa del lavoro!

E in mezzo a questo cataclisma rivoluzionario ecco una nuova ribellione ed una nuova campagna suscitata dalla signora Giovanna Schmall, un apostolo convinto del feminismo. Dicono ch'ella abbia molto ingegno e dia prova di molta energia nella sua opera di propaganda per l'emancipazione feminile. Ed ecco che la signora Schmall vuole emancipare la donna moderna da ciò che a parer suo costituisce una tirannia ed un ostacolo al perfezionamento feminile: la cucina! L'ingegno culinario, apprezzato da molti uomini non solo in una persona di servizio ma in una compagna e in una brava madre di famiglia, è proclamato un avvilimento dai feministi. La cucina è soppressa dalla famiglia, pur volendo ammet-

tere che la famiglia esista ancora. Si andrà a desinare in un'osteria obbligatoria e nazionale, così come si va a pagare le tasse. Questa è la tesi della signora Schmall. Ella sogna una società assai più nobile della nostra ed il suo pensiero è assai chiaro. Ella stessa l'ha espresso così: « Far della famiglia la mêta suprema degli sforzi della donna si chiama volerne limitare l'azione, differirne l'emancipazione ». Talchè — avete capito? — non è solo alla cucina che attenta il feminismo, ma alla famiglia a dirittura. Questo sogno chimerico è assai pauroso. Il giorno in cui la donna si disinteressasse così della cucina come della famiglia, si disinteresserebbe anche della sua toeletta e quindi anche dell'amore. L'amore, la moda, la cucina, la cura dei figli, il desiderio di piacere al marito con molteplici arti, le innumerevoli raffinatezze della casa, tutto ciò, sotto il suo aspetto morale e sotto la sua forma materiale, è legato indissolubilmente e si ricollega al medesimo scopo. Ebbe a dire squisitamente uno scrittore a questo proposito che vi è una ghiottoneria che viene dal cuore.

Ma, in fin dei conti, questa della signora Schmall non è che una delle tante rivendicazioni con cui ci affliggono i feministi. Nel medio-evo vi fu una celebre dottoressa, celebre per ingegno e per beltà, che occupava una cattedra di filosofia a Bologna. Pare ch'ella fosse così bella che la gioia degli occhi vi toglieva la facoltà dell'udito. Per non distogliere i suoi discepoli dalla scienza, ella fece abbassare fra lei ed i giovani una tenda. La signora Schmall sogna ugualmente per le sue donne nuove uno splendore intellettuale e non più un'attrattiva materiale. Ella non vuole che alle loro virtù civili si unisca un fascino che viene dai bassi fondi dell'animalità.

Tali prospettive non ci fan davvero pentire d'essere nati troppo presto. Lo spettacolo, io credo, sarà assai poco interessante. Le donne della signora Schmall avranno il difetto della perfezione, un difetto grandissimo poi-

chè la perfezione — ha detto un esteta — annoia anche nella bellezza. Gli apostoli del feminismo c'inspirano la nostalgia delle antiche miserie. Un'umanità senza difetti: pensate che monotonia e che fastidio! Essi voglion distruggere l'amore, la famiglia, la poesia, gli incantesimi, tutte le ebrezze. Fortunatamente l'avvento del feminismo è ancora di là da venire nella storia dei secoli. Due forze vi si oppongono vittoriosamente. E queste due forze io ve le voglio indicare con due aneddoti che concluderanno assai meglio di qualunque mia parola.

Il primo è questo: l'ambasciatore di Spagna fu un giorno introdotto presso Enrico IV al momento che il re si divertiva con tenerezza paterna a trascinare su un cavalluccio di legno il delfino suo figlio:

— *Étes-vous papa, monsieur l'ambassadeur?* domandò il re interrompendo un istante la sua paterna fatica.

— *Oui, je suis père,* rispose l'ambasciatore.

— *Alors, je puis continuer*, replicò Enrico IV riprendendo tranquilllamente a tirare il cavalluccio di legno cavalcato dal Delfino.

Ed il secondo è questo: si teneva in Inghilterra un gran *meeting* feminista. Una donna dopo avere svolti numerosi argomenti in favore dell'emancipazione feminile, proruppe:

— Riassumendo, o signori, fra l'uomo e la donna non vi è che una piccola differenza....

In quel punto una voce forte, entusiasta, convinta, gridò di tra la folla degli uomini che assistevano al *meeting* delle loro avversarie:

— Evviva la « piccola differenza » !....

La morale della favola è tutta in questo grido irriverente!

PAUL E VICTOR MARGUERITTE

UN ROMANZO SUL DIVORZIO ED I NOSTRI DEPUTATI

Proprio al momento in cui la discussione sul divorzio è alle porte fra noi, - ma, ahimè, per quanto tempo non resterà che alle porte? - quei due nobili scrittori che sono i fratelli Margueritte pubblicano sul divorzio un nuovo romanzo ch'è un libro coraggioso, generoso e battagliero. Questo libro s'intitola *Les deux vies*. Paul e Victor Margueritte sostengono in esso l'imperiosa necessità di una forma più ampia e più umana di divorzio. Essi chieggono l'abolizione nelle leggi francesi di quell'articolo che non ammette il divorzio se non per consenso dei due coniugi. Il libro mette in iscena, con arte sobria e con un fremito eloquente di emozione, tante povere donne che soffrono e che si logorano nell'ingranaggio lacerante e nella terribile catena dei matrimoni mal riusciti. Nelle *Deux vies* i due romanzieri studiano minutamente il problema del divorzio e tutti i difetti fondamentali che impediscono il funzionamento ragionevole ed umano di quella riforma sociale, che dovrebbe essere la via della salvezza per tutti gl'infelici - e sono tanti - della vita coniugale, sieno questi mariti o mogli.

Tale è il caso della povera signora Le Hagre che i Margueritte ci presentano. Tradita ignobilmente da suo marito, dopo di averlo sorpreso in compagnia della sua cameriera, ella fugge dalla casa coniugale, si rifugia presso la madre, risoluta fermamente a domandare e ad ottenere il divorzio. Gli autori constatano che secondo le leggi francesi una donna, pur avendo tutte le ragioni per

divorziare da un marito indegno di lei, deve continuare ad appartenergli e dovrà abbandonargli totalmente il suo patrimonio se nel contratto nuziale sarà stata stabilita la comunità dei beni. Talchè se i tribunali, fedeli interpreti della legge nel rigore sciocco della parola e non nel senso largo del caso particolare, avranno respinto la domanda di divorzio, questa donna sarà costretta a rientrare nella casa di un uomo ch'ella odia e disprezza.

Ma la signora Le Hagre, quando il tribunale ha stupidamente ribadita al suo piede la catena della sua odiosa schiavitù, non si rassegna a morire così, moralmente e sentimentalmente. Pienamente approvata dai due romanzieri che ci narrano la sua storia dolorosa, ella preferisce di perdere la sua situazione morale rispetto alla società. E unitamente alla sua bambina va ad esiliarsi in Norvegia. Un uomo è con lei, un uomo nobile e buono, ch'ella ama adesso ardentemente, ma che non potrà mai sposare.

Non vi è bisogno che io vi parli della grazia e della acutezza d'osservazione con cui i Margueritte ci narrano la storia della signora Le Hagre. Troppo noto è in Italia Paul Margueritte, il profondo e fraterno scrittore della *Force des choses*, di *Ma grande* e della *Tourmente*, troppo ammirati sono fra noi i due fratelli Margueritte autori del *Désastre*, di *Femmes nouvelles* e di *Braves gens*, perchè io mi soffermi ancora una volta a fare l'elogio della loro grazia, della loro penetrazione, della verità e della vita ch'essi sanno infondere e riprodurre mirabilmente nelle opere loro. Vi è, per esempio, nelle *Deux Vies*, un quadro impressionante, pittoresco ed ironico del palazzo di Giustizia. Noi vediamo passare innanzi ai nostri occhi certi magistrati che non comprendono la loro missione di bontà, ma che ritengono invece di esser chiamati ad applicare la legge, freddamente, rigidamente ed automaticamente, come quelle macchine che per due soldi distribuiscono a tutti lo stesso biglietto, lo stesso cioccolatino e lo stesso spruzzo di pro-

fumo nel fazzoletto. Ed accanto a questo quadro vi è nelle *Deux Vies* un delizioso pastello, anzi una serie di deliziosi e delicatissimi pastelli che ci descrivono con una grazia ed una squisitezza inimitabili ed insuperabili il tenero e puro amore autunnale di M.me Favié, la madre di M.me Le Hagre, per il suo Charlie. Sono queste pagine tutte profumate di poesia deliziosa ed esse hanno quell' incomparabile misterioso potere che si chiama la Grazia.

Ma poichè non è dal punto di vista letterario, ma soprattutto dal punto di vista sociale che io voglio esaminare il libro dei fratelli Margueritte, vi dirò che la tesi dei due romanzieri s'appoggia appunto su quella cattiva fede dei magistrati cui poc'anzi ho accennato. E questa tesi, mi pare di averlo già detto, consiste appunto nel sostenere che non bisogna concedere il divorzio solo nei casi in cui sia richiesto da entrambi i coniugi, poichè è crudele ed inumano che il matrimonio possa essere divenuto un martirio, senza che il coniuge martirizzato possa ricorrere alla legge, per ottenere una difesa ed una protezione.

Nella prefazione al loro libro i Margueritte pongono chiaramente ed energicamente il problema. « L'individuo che soffre per una crudeltà o per un'ingiustizia della legge o dei costumi — essi ci domandano — ha sì o no il diritto di ribellarsi contro quella società che non gli offre nessuna via di salvezza o di rifugio? Oppure ha esso il dovere di sacrificarsi? Tale è il problema, la cui soluzione è facile per qualunque uomo sappia essere un uomo moderno, pur avendo ancora del cuore, il che, ahimè, è di giorno in giorno più raro. No, il dovere dell'uomo che soffre per un'assurdità o per un'ingiustizia dei costumi non è già di sacrificarsi. Esso invece ha il diritto di ribellarsi alla società, di porsi al di fuori o al di sopra di quella società che non lo protegge e che non lo difende. Al di sopra di tutto, tutti esiste per noi un diritto alla

vita, il diritto che ha ogni uomo di vivere, di vivere interamente, con inesausto fervore, tutta la sua vita!

Le leggi non possono dimandare a nessuno di sacrificare la propria vita, di soffocare gli slanci del proprio cuore e di uccidere la propria anima. Ed è appunto in base a questo diritto alla vita che l'uomo moderno ha il sacrosanto diritto alla ribellione contro quella società che non lo sa difendere o che non lo può tutelare.

Riassumendo, vi dirò che *Les deux vies* di Paul e Victor Margueritte costituiscono un bello e generoso romanzo, il quale tra pagine di battaglia e di polemica racchiude pagine squisite e delicatissime di sentimento e di poesia: sentimento e poesia che i romanzieri ci presentano con tutte le sfumature, tutte le eleganze naturali e tutti gli aromi più sottili e più penetranti. Ma il fondo del libro è un'inchiesta ardente e appassionata sul divorzio, un appello generoso e commosso ai legislatori perchè allarghino quelle terribili tenaglie che lacerano i cuori di tanti uomini e di tante donne male accoppiati. Ed è appunto per questo che io non raccomando il libro dei Margueritte solo a quanti amano le belle opere letterarie: ma, al momento in cui, come dicevo in principio di questo articolo, una legge sul divorzio deve essere discussa fra noi, raccomando la lettura delle *Deux vies* anche e sopra tutto ai nostri legislatori. In questo libro essi apprenderanno molte cose tristi e dolorose di cui potranno far tesoro nelle discussioni oramai imminenti. Poichè appunto questo libro dei Margueritte presenta dei problemi e suscita delle discussioni che i nostri legislatori dovrebbero cancellare e risolvere, dando all'Italia quella legge sul divorzio che sarà la liberazione di tante sanguinanti vittime del matrimonio, di tanti infelici che soffrono e si esauriscono sotto il peso mortale di una catena orribile di schiavitù, i cui anelli divengono ogni giorno più stretti e più grevi. I nostri deputati che avranno letto *Les deux vies* potranno rendere dei veri

servigi all'umanità nelle discussioni imminenti - almeno speriamolo - di quella legge sul divorzio che la modernità nobilissima dell'on. Zanardelli vuol dare al nostro paese, contro tutte le proteste delle beghine e dei baciapile, non ostante tutte le invettive dei presbiterii e delle sacrestie, e le querimonie di tutti i don Abbondi e di tutte le Perpetue di cui il bello italo regno, ahimè, s'allieta!

22 novembre 1902.

HENRY FURSY

I VERSETTI DI UN BREVIARIO SATIRICO

Pochi tra gli italiani che sono stati a Parigi conoscono la *Boite à Fursy*, ch'è pure una delle cose più interessanti e più caratteristicamente parigine. Che cosa è questa *Boite à Fursy?* Eccovelo in due parole. Henry Fursy, un giovane poeta satirico ed umoristico di Montmartre, si riunì anni or sono in società con alcuni suoi confratelli. Essi affittarono un piccolissimo locale, una saletta che conta pochi metri quadrati di ampiezza, la mobigliarono con dei tavolini e delle sedie, diedero incarico ad un caffettiere di fornire ai possibili avventori le consumazioni, intitolarono il luogo col nome di *Boite à Fursy*, da quello del suo fondatore. E da allora, ogni sera, questi poeti *chansonniers* declamavano o cantavano. su vecchi motivi popolari o su nuovi motivi ispirati dalla bizzarra Musa *montmartroise*, i capitoli di una specie di cronaca vivente ch'erano e sono non delle banali canzoni, ma delle satire veramente deliziose, talvolta profonde, di tutte le cose sciocche, ridicole o vili dell'ora presente, di tutti i così detti « uomini del giorno », di tutti gli avvenimenti più importanti delle ventiquattr'ore. I facili versi di quei *chansonniers* non sono mai privi di una certa ondata di buonumore e di giovialità, che riesce a spuntare le freccie della satira sino a renderle tali che sgraffino senza ferire. Con questi poeti non v'è quindi da lamentarsi nè da indignarsi: v'è solamente da ridere e da sorridere. È pur vero che si può ridere di tutti i colori e sopratutto si può... rider verde. Un certo pubblico segue ogni sera

la facile *verve* satirica dei *chansonniers* ed in questo pubblico vi sono letterati, poeti, uomini politici, uomini mondani, giornalisti, signore oneste e disoneste, *cocottes* grandi e piccole.

Tutti gli anni le varie canzoni della *Boite* sono riunite in volumi e il volume dà in tal modo la storia intima e scherzosa dell'ultimo anno. Il volume di *Chansons de la Boite* che pubblica quest'anno, in elegante volume, l'editore Paul Ollendorff, contiene tutte le canzonette di Henry Fursy. Malizioso filosofo, osservatore ironico e buon motteggiatore, Fursy riproduce gli avvenimenti e gli uomini che l'attualità sospinse nel campo della sua osservazione. Rapidamente, in poche linee, egli ne fissa i lati comici o deboli. L' istantanea è presa e sviluppata al mattino, essa viene mostrata la sera al pubblico fedele. Poi la canzonetta s'aggiunge alle sue sorelle per costituire quella specie di breviario satirico di cui vi sto parlando. Non v'è tregua di sorta per il febbrile lavoro dell'attualità. Gli uomini e le cose forniscono la materia prima che Fursy plasma con *verve* inesauribile e sempre nuova e sempre fresca. Il ridanciano spirito *gaulois* è l'olio che alimenta la lampada destinata ad illuminare lo sviluppo di quelle amabili e sorridenti istantanee.

Il libro di quest'anno è diviso in due parti: nella prima il poeta carezza tutti e tutto con gli schiaffi della sua ironia e se la prende con quanti passano casualmente fin dove giungono i telescopi diretti dagli *chansonniers* verso il ciclo dell'attualità e le stelle grandi e piccole che vi palpitan su, come stelle di carta d'argento su uno scenario di teatro. Nella seconda parte il Fursy prende a partito « *ceux qui gouvernent* » e si indirizza con spiccata preferenza agli uomini politici. La sua ironia diviene allora più sferzante. I colpi di scudiscio della sua satira colpiscono a sangue. Le botte risuonano anche più forte, poichè per lo più sono date sul vuoto! E il vuoto rimbomba! Nella prima parte è l'ironia che fa le spese e nella se-

conda è invece la satira più veemente che colpisce e frusta.

Vedete con quale felice umorismo nella prima parte il poeta se la piglia con l'Assistenza pubblica, questa istituzione umanitaria che assiste anzitutto sè stessa e lascia morire di fame i miserabili che le chiedono un soccorso: e come deliziosamente riproduce l'ambiente mondano ed artistico del giorno del *vernissage* ad una esposizione o quello delle prove generali, di quelle bizzarre rappresentazioni che si svolgono in presenza di un pubblico di spettatori partigiani o *blasés*. In questo ironico e mordace cinematografo, fra le squillanti fanfare dello spirito gallico ed il gaio tinnire argenteo del riso delle parigine, passano volta a volta la corsa da Parigi a Berlino, ossia la Germania troppo pacificamente invasa dagli automobili francesi; la Commissione dei teatri che fa tranquillamente avvenire l'incendio della Commedia francese; le polemiche del povero Lucien Muhlfeld contro il Claretie come amministratore della *Maison de Molière;* gli accidenti tramviarii; la noia e le macchiette dei ricevimenti borghesi; le rappresentazioni parigine della nostra Duse; il capo d'anno borghese, ecc., ecc.

Tutto questo però è grazioso, divertente, ma nulla più. Nella seconda parte invece consacrata a *ceux qui gouvernent* l'ironia divien satira, la satira a sua volta s'ingrandisce e s'amplifica, divien più aspra, più acuta, più veemente. Ed il suo effetto è tanto più grande in quanto che il poeta-*chansonnier* prende qui l'arma per il manico e tira giù dei buoni colpi, facendosi eco del dolore dei piccoli, di tutti coloro che penano, che soffrono e sono oppressi o calpestati. Leggete il *Trionfo della Repubblica* e l'*Alta Corte:* troverete in queste due veri e rari gioielli di satira politica. E non trascurate la *Leggenda del vecchio democratico* che dopo aver gridato sotto Napoleone: Abbasso l'Impero! fa imprigionare adesso quelli che gridano: Viva la Repubblica! Questo, ad esempio, è un vero

piccolo racconto filosofico, pieno di un' ironia sanguinosa, così come la canzonetta dedicata alla visita di Kruger all' Eliseo è riboccante di una comicità quasi dolorosa.

E una folla d'avvenimenti passa poi al fuoco del cinematografo di Fursy: il matrimonio della regina Guglielmina; la falsa gravidanza della regina Draga; l'esilio di Paul Deroulède; il ritorno di Lur Saluces da Bruxelles; la visita dello Czar in Francia; le feste di Compiègne. E a questo proposito v'è una canzonetta: l'*Impromptu de Versailles*, ch'è una deliziosa ed acuta critica dell'ode all' Imperatrice che Edmondo Rostand scrisse e che Madame Bartet declamò alla serata di gala nel teatro imperiale di Compiègne. Come sapete, quell'ode rostandiana, molto vivace ma troppo confidenziale verso la Sovrana cui s' indirizzava, sollevò proteste e discussioni.

Infine, nel volume, è l'Esposizione Universale che offre alla vena satirica del Fursy il bersaglio cui dirigere i suoi strali migliori. Tutti gli avvenimenti dell' Esposizione furono fatti bersaglio all'arguzia pungente del *chansonnier* e sopra tutto, con ritornelli straordinariamente burleschi, le croci distribuite alla mostra di *water-closet's* ed il palazzo dei Sovrani le cui persiane, sempre chiuse per mancanza di locatarii « *donnèrent une fâcheuse réputation au quartier* ».

Ma la gemma del volume è costituita dalle ultime canzonette, quelle sul viaggio dello Czar in Francia. Queste canzonette se non valsero al loro autore la prigionia nella Bastiglia, causarono però una chiusura di quindici giorni per la *Boite à Fursy*, poichè lo spirito francese non trovò grazia innanzi al Governo d'un paese in cui, com'ebbe a dire il Duquesnel, si parla sempre di libertà, e con molta emozione, proprio come si parla di una persona assente. Il che, del resto, in fatto di letteratura e d'arte, calza a pennello anche per noi, grazie ai troppo frequenti isterismi proibitivi dei nostri prefetti del regno.

Credo di aver dato una troppo pallida idea della *Boite*

à Fursy e dei suoi poeti. Bisogna certamente ammirare la sottile e caustica ironia di quei *chansonniers*. Strano a considerarsi, noi non abbiamo più alcun saggio di poesia satirica in Italia, se ne togliete qualche sonetto dei più recenti poeti dialettali. E dire che abbiamo avuto un maestro come Giuseppe Giusti! Ma egli purtroppo non ha fatto scuola. Noi siamo malinconici. Il bel riso sonoro non scoppia più in mezzo a noi. Noi abbiamo il torto di prendere tutto e sempre eccessivamente sul serio. E per quanto facciate, non riuscirete a concepire a Roma o a Napoli, a Firenze o a Torino, un gruppo di poeti che declamino la sera, in un caffè, delle giocondе canzonette in cui per esempio, si motteggino graziosamente l'amore del Re per gli automobili e l'elezione di un nuovo Papa, la politica liberale dell'on. Zanardelli e l'ultima poesia di Gabriele d'Annunzio, l'ultima scoperta scientifica o l'ultimo libro, l'ultimo scandalo o la moda più recente. Noi siamo più serii e più gravi, ci dicono i *gros bonnets* della noia nazionale. E noi possiamo loro rispondere: che peccato!

A. OLIVIERI SANGIACOMO

PER UNA LETTERATURA MILITARE IN ITALIA

I.

Arturo Olivieri Sangiacomo lavora da tempo per darci una letteratura veramente ed essenzialmente militare, e non già patriottica, come molti fraintendono. Lo scrittore è ancora giovane e per i suoi difficili cimenti è armato di buona volontà e corazzato di molta fiducia; il coraggio è la sua lancia, e la onestà dei suoi intendimenti è il suo scudo. Dal suo primo romanzo, il *Guido Forti*, egli ha fatto grandi progressi, ha percorso molta strada, ha assai e coraggiosameute combattuto ed ha anche riportata qualche non indegna vittoria. Egli è un ufficiale. Non fa l'ufficiale per l'uniforme o per il prestigio delle spalline luccicanti agli occhi delle donne belle e sciocche; egli fa il militare con passione e con una speranza che sarà da poeta, ma che non cessa per ciò di essere bella, come tutte le cose pensate dai poeti. Egli è un ufficiale di fanteria, giovane, ma grave e serio, con una bella barba da cappuccino, una fisionomia intelligente, gli occhi acuti e febbrili dietro le lenti; ha più l'aspetto di uno studioso e d'un filosofo, che quello di un uomo d'armi. Non sono i problemi di strategia o di balistica che invitano, allettandola alla speculazione intellettuale, la mente colta del nostro giovane ufficiale. Egli vuole risolvere dei problemi di ben altra importanza per l'esercito italiano; egli vuole gridare alto e forte i mali nascosti; vuole di scoprire e sanare, se ancora è in tempo, la tabe intima e profonda che infirma il sangue giovane, e corrompe e cancrenizza i muscoli che prima erano forti e pronti; egli vuole in-

fondere ancora nelle anime un ideale, una speranza, un sogno, che sospinga, che ecciti, che infiammi, che affratelli, che nobiliti. Egli non si preoccupa del regolamento interno, della razione quotidiana, dell'esercizio della piazza d'armi, dell'istruzione di quartiere: la sua idea è di mostrare tutto ciò che all'esercito è nocivo, tutto ciò da cui il soldato dovrà risolutamente e prontamente rifuggire come dal germe orribile di una peste sterminatrice. Ed io trovo tutto ciò lodevolissimo.

Con questo *Colonnello* Sangiacomo ha saputo romperla con tutta la sua opera letteraria anteriore. Egli si è avveduto che gente che narra per narrare a chi si sia ve n'è anche troppa, e che nessuna necessità impellente lo spingeva ad aggiungersi a quella folla schiamazzatrice di novellatori. *Il romanzo di Maria; Alla prova del fuoco; La grotta delle sirene*, sono discreti libri di una penna eccessivamente frettolosa, ma affermazioni sempre di un ingegno sicuro; ma che rappresentavano? Valeva la pena ch'egli gettasse le poche ore libere dalle ugge del servizio, sacrificandosi a scrivere cose per cui non gli veniva la fama? E allora il giovane fiducioso scrittore si è dato a cercare una ragione, uno scopo più umano, una finalità più alta alla sua opera, perchè non rimanesse oziosa e inosservata. E l'ha trovata questa finalità ed è bella come ho già detto, e per questa ha scritto *Il Colonnello;* ed annunzia *I richiamati*, un romanzo sui fatti dolorosi di Sicilia, ed *Il 101° Fanteria* su la costituzione intima di un reggimento dell'esercito nostro. *Il Colonnello* intanto è diviso in due parti. In molti punti, per la sua solita esecuzione frettolosa dell'opera d'arte, la narrazione è sciatta, quasi giornalistica – e dir giornalistica in Italia è purtroppo dir molto male! - e i documenti sono ammassati, così che tutto diviene umile o farraginoso. In altri punti, però, dove l'Olivieri entra nel più vivo dell'argomento, la sua penna riacquista la sua agilità e la sua fermezza, lo stile ritorna sobrio e terso, il romanzo procede

stringato, senza deviazioni, senza fronzoli, senza volgarità, senza appiccicature. Tale è quasi tutta la prima parte. Pippo Garulli si trova all'*Osteria della Rana*, in mezzo ad una schiera di sovvertitori anarchici, che lo mettono su, lo infiammano, lo entusiasmano, fanno di lui un apostolo, ed il più utile degli apostoli, poichè il Garulli sarà il propugnatore della loro idea in quelle schiere di soldati che loro più interessa di aver dalla loro: l'idea si farà strada a poco a poco, troverà proseliti, fautori, vittime ingenue, che per essa s'immoleranno volentieri; e il trionfo si approssimerà, i proseliti aumenteranno finchè squillerà l'ora che segna l'avvento della loro vittoria.

Qui il romanziere è forte, limpido, genialissimo. Infatti le pagine su l'organizzazione degli scioperi e su lo sciopero sono tra le più belle del libro. Ma Pippo Garulli ha dei nemici e dei rivali al reggimento: un sergente, *il cosacco*, e il caporale Cadapane, suo rivale fortunato con la bella Rosina, padrona dell'*osteria della Rana;* egli s'imagina che costoro lo perseguitino, lo spiino, inquisiscano le sue minime frasi, e notino il suo più insignificante atto. Le cose giungono a un punto che una sera, avendolo il *cosacco* trovato nell'atto di distribuire le copie di un giornale anarchico, e avendolo in seguito a ciò mandato alla prigione, una benda gli cade innanzi agli occhi, non capisce più nulla, afferra un fucile dalla rastrelliera, lo carica, e spara venti colpi, uccidendo e ferendo ufficiali e soldati, e prima di tutti il *cosacco*, finchè caporal Cadapane, in una lotta suprema, non arresta e non abbatte nel suo sterminio quella belva umana, assetata di sangue per la vista del sangue.

E fino a qui il libro merita ogni elogio; tranne qualche rara menda, l'equilibrio è preciso, il carattere di Garulli è assai bene delineato, e alcune scene hanno veramente una forza mirabile. Ma il romanzo non si ferma qui, purtroppo, e continua e precipita. Pippo Garulli deve esser giudicato dal suo *Colonnello*, che scopre di esser

suo padre, e che, dopo avere pronunziato la condanna del figlio, muore di una sincope. A parte che in ciò il *Colonnello* è somigliantissimo al recente *Le coupable* di Francesco Coppée (ed essendo i due libri usciti contemporaneamente non si può accusare di questa fortuita e strana rassomiglianza nè il grande scrittore francese nè il giovane romanziere italiano), questa seconda parte potrebbe andare e piacere, svolta anche in un'altra maniera, con una diversa tecnica, con un diverso stile, con ben altra concisione e ben altra rapidità Ma in somma la prima parte del libro non regge al confronto con la seconda, che sembra scritta da un altro e che pure ha delle pagine magistrali, come quelle dei primi giorni di prigionia di Garulli. In ogni modo il romanzo è l'opera di un intelletto che ha un ideale e una mèta, e che a quell'ideale aspira e a quella mèta dirige i suoi voli con ogni suo più lodevole sforzo.

Io ho insistito, forse troppo, su la debolezza di questa seconda parte del romanzo di Arturo Olivieri Sangiacomo. E l'ho fatto per la semplice ragione che in ciò si vede e da ciò dipende l'indirizzo che prenderà o che conserverà il suo bell'ingegno. È un'indicazione di cui il critico non può non tenere il debito conto. Il Sangiacomo ha delle idee: e questa è una dote assolutamente preziosa per uno scrittore e per uno scrittore che mira ad un fine: ha questo fine, e questo è l'altro suo benefizio e l'altra sua fortuna. Stia attento a non perdervisi, però, poichè là, per lui, è il pericolo sicuro, l'abisso aperto. Egli ha occhi acuti e può scansare il precipizio e seguire per la bella via soleggiata, dove da ora marcia fidente. Egli ha la visione obbiettiva: si consacri tutto, dunque, a svilupparla questa dote, e così, oltre che una buona opera per l'istituzione di cui fa parte, farà anche una bella opera d'arte. Ed io l'attendo da lui. E questo è il suo dovere verso la letteratura nostra.

II.

Poichè il militarismo e le guerre sono divenute le più potenti espressioni collettive di questo secolo, è naturale che sia fiorito il romanzo militare, come si è avuto il romanzo socialista ed anti-socialista, come con Ferdinando Fabre si ebbe in Francia il romanzo religioso. Noi, in Italia, non abbiamo, nè avemmo, nè il primo, nè il secondo, nè il terzo. Eppure l'Italia ha avuta la più grande epopea militare della seconda metà del secolo, e le correnti socialiste ed antisocialiste hanno fra noi le più precise espressioni ed il romanzo religioso in nessuna altra nazione, meglio che in Italia, sarebbe stato possibile, per molte cause che sarebbe ozioso enumerare Ma i nostri romanzieri rifuggono — per sistema o per incapacità? — da questa indagine dell'anima misteriosa e mobile delle folle. Mediocremente, essi per lo più si compiacciono in piccoli ghirogori sentimentali, turlupinando gli ingenui con le sete e gli orpelli di una psicologia di princisbecco, mercè la quale le sensazioni ed i sentimenti dei vari personaggi sono prima passati al setaccio della personalità dell'autore.

Questo pei mediocri. Ma anche gl'ingegni più fervidi si smarriscono in laberinti preziosi, senza uscire ad accogliere nell'anima e nel cervello il potente soffio della vita, ignari che se Balzac è enorme ed i cinquanta volumi della Commedia Umana hanno il sigillo glorioso dell'immortalità, dipende dal fatto che cinquanta anni or sono, come adesso, come fra un secolo quei romanzi colossali, dalla *Peau de chagrin* alle *Illusions perdues*, da *Splendeurs et misères des c'ourtisanes* alla *Cousine Bette*, dal *Lys dans la vallée* a *Cesar Birotteau* — prendo, a caso, i libri più differenti — saranno brani di vita umana, imperituri. Ma questa alta concezione del romanzo che anche lo innalzerebbe a dignità maggiori non trova purtroppo asilo nelle intenzioni d'arte dei nostri romanzieri. Anche Gabriele d'Annunzio.

che dal suo ingegno superbo potrebbe trarre tesori, rifugge dalla verità e dalla vita come da uno spettro. Tra gli altri molti tacciono: tra i minori solo alcuni si levano dalla triste contemplazione della bellezza plastica e muta di ánima. Ed ii solo libro che in questi ultimi tempi dia la sensazione della vita è il *Piccolo mondo Antico* di Antonio Fogazzaro. Le quindici edizioni che se ne sono fatte dicono chiaramente come i lettori vi si sieno gettati con entusiasmo, simili a sitibondi in un deserto verso un'oasi lussureggiante di verde e chioccolante di pure acque sorgive.

Da ciò siamo venuti al fatto che noi abbiamo più o meno importanti, più o meno buone monografie sentimentali, ma non abbiamo un romanzo militare, che indaghi e renda un'anima unica nelle apparenze, vertiginosamente multipla nelle realtà, quale è quella dell'esercito: non abbiamo un romanzo politico (*Daniele Cortis* di Fogazzaro è il romanticismo di un artista squisito che descrive Montecitorio nel gabinetto da lavoro della sua villa presso Vicenza), specchio di ambizioni e di combinazioni parlamentari, dove passino senatori e ministri, deputati e giornalisti, cinematografo della vita pubblica italiana; non abbiamo un romanzo giudiziario che riproduca l'ambiente dei taibunali, nemmeno un romanzo mendano, nel vero senso della parola, dove la vita aristocratica dei saloni, del *turf*, dei *meets* e dei circoli, sia riprodotta fedelmente, con misura ed esattezza, e sopra tutto con sincerità e mediante impressioni personali.

Senza guardare all'Inghilterra od alla Germania, ma limitandoci alla Francia più prossima e più cognita a noi, troviamo tutti questi genere di romanzo magistralmente trattati: sia il romanzo militare come quelli di Art Röe, di Georges d'Esparbès, di Richard 'O Monroy, come *La bataille d'Uhde* e *La force*, l'ultimo magnifico romanzo di Paul Adam, *La débacle* di Zola, *Le désastre* dei fratelli Margueritte; sia politico come molti romanzi di Zola (*Son Excellence Rougon*, per esempio) o di Clemenceau o

di Lecomte; sia giudiziario o di vita teatrale come ve ne sono a diecine; sia di vita marinara come quelli di Loti; sia religiosi come quelli di Ferdinand Fabre e *L'orme du mail* di Anatole France; sia sociali come *La terre* o il *Germinal* di Zola o *Le Mysthère des foules* di Paul Adam; sia mondani ed eleganti come quelli di Paul Bourget, dell'Hervieu o di Marcel Prevost. I nostri scrittori dovrebbero preoccuparsi di ciò e trovare in questa nostra deficienza la mèta dei loro studii e la via del loro successo. Invece, lo studio dei costumi e degli ambienti appare ad essi la *meta evitanda rotis* del vecchio e saggio Orazio. Ma è inutile insistere a predicare al deserto.

A queste considerazioni fui trascinato da un romanzo ora comparso, dovuto alla penna del capitano Arturo Olivieri Sangiacomo, ed intitolato *Il 101° Fanteria*: come il titolo dichiara, romanzo militare. Ed è il primo che sia stato scritto in Italia, poichè non si può scambiare per oro di zecchino di verità e di fedele sincerità, il bronzo dorato delle sentimentalità del De Amicis. Eppure il romanzo militare è un genere che potrebbe dare dei capolavori, come li ha dati altrove. Art Röe, per esempio, in romanzi come il *Journal d'un officier d'artillerie*, come *Sous l'étendard* dove racconta un terribile episodio del '70, come *Rachetć*, che è la storia della ritirata di Russia, ha dato la vera prova geniale di ciò che deve essere il racconto militare; alternative di fatti, di idee e di osservazioni, intimamente legati per pervenire ad una conclusione generale che dia vita di pensiero al libro narrativo. Solo e volenteroso, questo aveva tentato finora l'Olivieri Sangiacomo che per il suo grado di capitano ed i suoi molti anni d'armi poteva dell'esercito e dei suoi intimi ed ascosi misteri aver conoscenza sicura e profonda. Ma nel *La prova del fuoco* o nel *Colonnello*, o nei *Richiamati*, non si era mai chiaramente disegnata la linea che lo scrittore voleva seguire con intenzione d'arte. A traverso buoni e diligenti quadri di vita militare si svolgeva in quei ro-

manzi un racconto drammatico e che con l'ambiente militare poco o nulla aveva a vedere: inoltre come quest'azione estranea il più delle volte invadeva il primo piano, così il romanzo non restava militare che nelle molto lodevoli intenzioni dell'Olivieri. Molte volte i mediocri romanzi sono, come l'inferno, lastricati d'eccellenti intenzioni! Poichè inoltre non v'era una idea che coronasse, o meglio che vivificasse l'opera, cui il romanziere facesse concorrere l'appoggio di tutti gli allacciamenti del racconto, una con clusione ben chiara cui il romanziere, a traverso prove e controprove, volesse arrivare. Non che quei romanzi fossero destituiti di numerose qualità, ma mancavano pur sempre di quelle atte a comporre il vero romanzo militare.

Tale invece è il *101° Fanteria*. In esso l'Olivieri Sangiacomo parte da un punto e tende a uno scopo ben prestabiliti. Poichè non fa l'ufficiale per il prestigio delle spalline luccicanti, ma lo fa con ardore di appassionato e con fervore di poeta, è naturale che egli voglia far convergere i suoi studi ad un fine utile per l'esercito ch'egli ama. Come risponde l'opera alle intenzioni? L'Olivieri ha nel *101° Fanteria* veramente indicati quali sieno i mali ascosi, ha realmente consigliati i buoni germi da spargere nell'esercito? È quello che vedremo. Il romanzo può dividersi in altri due: uno è il romanzo del reggimento, l'altro è il romanzo di uno dei suoi componenti in relazione al romanzo del reggimento stesso. Del romanzo del reggimento parleremo più giù. L'altro, in poche parole, può riassumersi così: Gustavo Torre, anima di poeta dalle aspirazioni di eroe, ha avuto un urto terribile dal cozzo con la realtà; durante tutto il romanzo egli assiste dunque con scoramento alle male pieghe che il reggimento assume sempre più. Egli sa, vede i rimedi, ma a chi additarli? Se un uomo avesse un pugno abbastanza solido per applicarli, la burocrazia gli guasterebbe le uova nel paniere. Un'avventura d'amore è il conforto della sua gio-

vinezza delusa. La giovinetta che divien sua, Tecla Veraldi, sorella del direttore dell'*Imparziale* che è suo tutore, si accorge *troppo tardi* che il fratello ha consumato la sua dote materna. Ma Gustavo, profondamente onesto, non l'abbandona per questo, anzi la sposa in chiesa aspettando che il fratello ricompensa la dote dilapidata. Il *faux menage* si stabilisce così, irto di difficoltà e di minaccie. Le buone azioni non sono sempre equamente ricompensate. Il direttore dell'*Imparziale*, battuto alle elezioni, volta improvvisamente bandiera e passa all'opposizione più violenta. La sera del 14 marzo avviene tra borghesi e militari una rissa sanguinosa in una osteria. L'*Imparziale* ha un articolo offensivo per tutto il reggimento. Gli ufficiàli si riuniscono, estraggono a sorte il nome di chi deve chiedere all'offensore una riparazione per le armi. La sorte designa Gustavo che non può naturalmente esimersi dall'accettare l'incarico senza svelare la sua relazione irregolare con Tecla. I due cognati si battono. Il cavalier Veraldi rimane mortalmente ferito. Mentre Tecla accorre al capezzale del morente, il reggimento in seguito a pressioni politiche dei partiti avanzati riceve l'ordine telegrafico di partire per la Sardegna. La partenza deve aver luogo tra poche ore. Tornando dal duello Gustavo trova l'ordine. Che fare? Impossibile ribellarsi, impossibile avvisare Tecla che trovasi lontana. Egli parte colla sua compagnia.

Quando Tecla torna in città e apprende la notizia della partenza imminente, si crede abbandonata anche da Gustavo e si getta attraverso i binari, mentre il treno passa... Questo il dramma d'amore più intimamente legato, di quanto dal mio resoconto non appaia, al dramma del reggimento. Il quale è seguito in tutte le sue metamorfosi, nei suoi comandanti, nei suoi soldati, studiato nelle più intime fibre, nei più segreti recessi dell'anima collettiva. Cinquanta ufficiali ci passano innanzi agli occhi e duemila soldati vivono e si agitano, folla egregiamente studiata e

seguita nei suoi vari movimenti, nelle sue varie attitudini. È da notarsi inoltre che l'autore ha studiato un periodo speciale della vita dei reggimenti. Quel periodo bizzarro, (1887-1892) in cui con nuovi regolamenti e con grandiosi bollettini, l'Esercito si ringiovaniva e accennava a prendere un indirizzo di sana modernità. Caratteristico periodo di lotta, che doveva preludiare ai grandi progressi fatti dal nostro esercito negli ultimi dieci anni. Talchè la sua diagnosi è crudele, ma non scettica, le magagne che egli scorge non gli fanno passare inavvertite le virtù, e i difetti contrabbilanciano le qualità. Se non che l'Olivieri vorrebbe l'organismo sano e perfetto. E sopra tutto vorrebbe che la piovra burocratica non suggesse il sangue ed il tempo all'elemento combattente. Egli sogna l'organismo ideale, in faccia al dovere, e rispetto all'entusiasmo e all'ardore e alla poesia che palpitano nel suo cuore di poeta e di soldato.

III.

Non mi è assolutamente possibile riassumere i mali cui accenna l'Olivieri ed i rimedii che propone. Ho voluto solamente indicare all'attenzione del pubblico questo primo romanzo militare che mostra molte belle qualità di romanziere nello scrittore che l'ha firmato. Una gran passione per l'esercito ed una idealità elevata, in lotta con le meschine formalità regolamentari, palpitano nelle seicento fitte pagine di questo *101° fanteria*. È innegabile che il reggimento si muove e vive sotto i nostri occhi: e nei tipi svariati dei suoi ufficiali e dei suoi soldati, nelle sue debolezze e nei suoi ardori geniali, nelle attitudini dei soldati e nell'azione generale (perfino negli *à côtés*, quali le militaresse, i *faux menages*, gli amori) il *101° fanteria* che l'Olivieri Sangiacomo ci ha descritto offre la lucida impressione della vita. E questo non sarà mai lodato abbastanza.

Curato amorosamente fin nei minimi caratteri dei più insignificanti personaggi, scritto in una lingua non sempre pura, ma sempre agile e spigliata, con un abile equilibrio fra le parti, un'abile spartizione delle scene che riproducono la vita del reggimento e di quelle che al reggimento pel doloroso amore di Tecla e di Torre si riconnettono, il romanzo del *101° fanteria* non vi arreca mai la stanchezza che così sovente emana dai libri moderni. Pervaso sovente da un umorismo sottile che si sbizzarisce in geniali macchiette, è in altri punti altamente drammatico: la scena del giuoco degli ufficiali è una delle più encomiabili. Non così la scena finale dove l'originalità della situazione creata dalla partenza immediata del reggimento è sopraffatta dalla sospettabile e volgare ricerca dell'effetto grossolano.

Infine l'Olivieri agita molte idee in questo romanzo e fa un grande affresco, un po' confuso talvolta, ma di una grande potenza, della vita militare; non fredda pittura di un coloritore di fotografie; ma fatica onorevole di un osservatore che indaga le anime e sa scendere abbastanza a fondo nei movimenti confusi dell'anima di una folla.

L'ho già detto altra volta al giovane scrittore militare: il Sangiacomo ha delle idee, dote preziosa per un vero scrittore, che mira ad un fine: ha questo fine ben limpido e questa è l'altra sua virtù. Stia in guardia per non perdercisi. Sia fidente. Egli ha la visione obbiettiva: si dia tutto a sviluppare questa dote. Il suo romanzo, il *101°*. è al solito migliore nella parte che riguarda l'amore di Tecla e di Torre. Con foga possente, dunque, cerchi il Sangiacomo, nella storia delle nostre glorie materia ad una glorificazione di fatti, e non di parole, dell'esercito italiano. Quando in un'opera d'arte si avrà il confronto fra ciò che si era e ciò che si è, si potrà liberamente indicare a che cosa si debba mirare in avvenire.

GUELFO CIVININI

POETI E POESIA: L'« URNA »

Guelfo Civinini è un poeta che ha saputo affermarsi al suo primo volume. Egli non è un rivoluzionario, non un simbolista, non un d'annunziano. È semplicemente un poeta. Senza dubbio, ei deve ancora liberarsi di qualche virgulto rimastogli addosso durante la traversata delle altrui selve poetiche. Il d'Annunzio e il Pascoli delle *Myricae* si sentono un po' in qualche strofa del giovine poeta. Ma più che imitazione è assimilazione e mi pare derivata da quel nuovo fluido d'ispirazione morbida e stanca ch'è da qualche tempo nell'aria, ch'è patrimonio impalpabile di tutti e non è di nessuno e che per primi il poeta del *Poema paradisiaco* e il soavissimo lirico delle *Myricae* seppero raccogliere nelle loro rime. Il sentiero, che il Civinini apre per la sua Musa, non mi sembra molto lontano dalla grande via soleggiata e fiorita dell'alta ispirazione e della vera poesia. Fin d'ora il giovine poeta testimonia d'una rara perizia formale. Egli è un mirabile ricercatore, intrepido e paziente, della rima ricca e difficile.

Sembrano finalmente tramontati per la poesia quei tempi bizzarri in cui la battaglia delle scuole, vanitosa e sciocca, era frenetica così di qua come di là dalle Alpi. L'effervescenza dei cenacoli letterarii sembra assai diminuita. Gli esteti, i decadenti, i simbolisti sembrano oramai decisi ad accorciare le loro chiome prolisse e a diminuire il numero delle loro produzioni poetiche. Essi avevano per scusa, dice un arguto critico francese, Marcel

Théaux, d'essere molto giovini quando ammiravano i terribili mostri partoriti dalla Musa di alcuni di loro. Senza dubbio, la gioventù è una valevole giustificazione. I giovani sognano ad occhi aperti. Voi non ignorate che, precisamente durante il sonno, gli oratori pronunziano i loro più eloquenti discorsi e i poeti cantano i loro versi migliori. Quando si dorme, l'ispirazione non è mai restìa. Gli esteti e i simbolisti, che sognavano essendo desti, avevan la sicurezza di possedere il privilegio del genio e ciò li dispensava naturalmente dallo sforzo necessario a dimostrare appena appena un po' di semplice ingegno. Quelli fra loro che non sono divenuti droghieri, notai o cocchieri di *fiacre* hanno moderato di molto il loro entusiasmo. Si sono svegliati e cominciano a comprendere quello che cantano. Talchè si può anche gustare con qualche diletto l'originalitá o la freschezza di alcune loro impressioni.

Il nostro giovane poeta non ha sofferto la terribile febbre e il frenetico delirio letterario in cui — secondo un'altra espressione del Théaux — « *l'on admirait de confiance jusqu' aux vagissements puerils de Verlaine et jusq'aux fumées les plus épaisses du génie poétique de Mallarmé.* » Egli è entrato nei giardini della poesia quando i cervelli degli abitanti cominciavano a rinsavire. Così, egli non ha dovuto fare altro che essere sincero e lasciar parlare sinceramente il suo cuore. Tuttavia, se avesse voluto scrivere dieci anni prima le poesie del *L'Urna* avrebbe usufruito di un verseggiare assai meno snello ed agile, di un meno ardito impeto e di una melodia certo meno sottile e meno penetrante.

Nè la poesia tragica nè la poesia epica sono i tempii ove la musa del nostro giovine poeta ama d'inginocchiarsi. Il Civinini è semplicemente un lirico. A proposito di un magnifico giovine poeta francese, Fernand Gregh, furono scritte queste parole: « Egli si compiace di ascoltare nei silenzii notturni i palpiti della sua anima. Con una

voce eloquente e commossa egli ci narra le avventure del suo sogno giovanile in questo vecchio universo. Si ascolta con amore quella voce che nel tempo stesso è amica dell'orecchio e del cuore. Le confidenze intime di un'anima di poeta sono piene di grazia. Ingenuamente, noi sostituiamo la nostra anima alla loro e finiamo per credere che i loro versi sieno nati precisamente dalle nostre gioie e dai nostri dolori. Il balsamo che cade dal cuore ferito dei poeti allevia efficacemente le nostre sofferenze morali. I più bei versi di Lecomte de Lisle dormiranno i loro sonni gloriosi nelle antologie, mentre le confidenze melodiose di più fraterni poeti avranno sempre più la virtù di commuovere le nostre anime. »

Queste belle parole potrebbero ripetersi per il fraterno poeta dell'*Urna*. Egli ci confida le aspirazioni del suo cuore e, nella serie di sonetti che s'intitola *Circe*, il poeta descrive il suo sogno e indica la sua meta, ma lo fa con una manieratezza formale che fa prendere abbaglio, talchè anche il sentimento ispiratore, pure essendolo, sembra che non sia sincero. Ma questa esagerazione di preziosità non ha seguito nelle altre liriche. Leggete, ad esempio, quelle « Rime delle liete e delle tristi stagioni ». Ogni mese è cantato nel suo più armonico aspetto; ogni stagione è evocata con accento colorito e con imagini nuove e imprevedute. V'è una « ballata delle rose *in memoriam* », commento ad un mattino di giugno, ch'è un puro gioiello

« A ricordar le amate ospiti al cheto
èremo, che per lor fu già sì gaio,
ad ogni dipartita alza un rosaio
il piccol orto: ed è tutto un roseto.
Tutto un roseto: e pare un camposanto.
Cresce ogni arbusto sopra una memoria
lontana, e n'ho la lapide nel cuore.
Colei cui consacrai, senza rimpianto,
la *Marie Antoinette;* colei che in gloria
s'ebbe la *Perle des blanches*, povero amore:

colei che mi ricorda in suo splendore
la *Reine;* e l'altre — ove saranno ormai?
Or che a notte fioriscono i rosai,
ritornino le amiche ombre che adoro,
movendo al camposanto il piccol piè;
oh, ritornino tutte, e in mezzo a loro,
piantino un bel rosaio anche per me,
nel piccolo orto ch'è tutto un roseto. »

Ma l'amore orienta differentemente l'ispirazione del poeta. Ogni sensazione, ogni paesaggio, ogni visione, tutto è dal poeta ricondotto all'idea della donna sua. Un diadema di sette rubini e di sette diamanti gli ricorda la bella fronte di lei, degna d'una corona. Se vede le stelle tremolar nel cielo, egli subito esclama ch'esse tremolano:

« come talora le lacrime sopra
le ciglie della mia bianca signora! »

Un dolce èremo autunnale l'induce ad apprestar per l'amica una corona d'anemoni e di rime. Una piccola chiesa rurale ove stride il tarlo tenace « fra i parati turchini » gli ricorda che l'amica pregò in quella piccola cheta navata dove olisce la poesia del passato:

« Ella un dì qui pregò
pel mio, pel suo peccato.
Oh l'han riconsacrato
il luogo ove passò
la carezza odorosa
della veste di seta! »

Un abito viola trovato in un cassetto gli ricorda un dolce settembre, in una villa, con l'amata. L'abito violetto e galeotto assistette alla prima dedizione di lei. Il poeta qui è semplicemente squisito. Ammirate l'immagine che trova per definir la soavità d'un languore:

« Sì dolce come uno spirar di vento,
di notte, intorno ad un sonno di rose,
entro l'orto rinchiuso d'un convento. »

Viene l'autunno e il poeta ricorda che tutto finì oramai e rammenta con una certa sottile ironia:

« I piccoli ricordi
dell'autunno passato,
gli accordi e i disaccordi
di quell'amor cantato
in parecchi sonetti
e canzoni e rondò,
i baci ch'io le detti
quelli che mi negò,
. . . .
tutti i versi che scrissi
e che le dedicai,
le bugie che le dissi
e quelle che accettai,
tutto mi torna in mente...
. . . . »

Uno spillo di turchine gli richiama alla memoria il primo appuntamento, ahimè, così lontano!

« Quanto tempo è già passato
da quel nostro dolce amore!
Ecco, Maggio è ritornato,
ma che gelo ho dentro al cuore! »

E si domanda:

« Or chi mai le toglierà
quella spilla di turchine,
fatta a foggia d'un falcetto,
che sovente fra le trine
odorose del corsetto,
io cercàva impaziente?
. . . . »

Le vere gemme del volume sono nelle rime « di visioni e di memorie ». È il ricordo di una villa abbandonata, la visione di un vecchio orefice che appressa alla fiamma violacea un paio di bôccole da sposa,

« che or ora tutta bianca gli ha recato
(quanto avrà pianto?) una giovane mamma.
Son piccoline: scaglie di rubini
e l'oro è poco. Cosa più preziosa
questo biondo capel ch'hanno strappato!
pensa il vecchio e sorride . . . . . »

È tutto un quadretto di miseria che s'evoca: una povera mamma costretta a vendere i suoi orecchini di sposa per il suo bimbo malato. E ancora il poeta si ricorda un povero mandorlo morto, sul cui tronco rugoso e contorto,

« colei che fu l'ospite amata
un giorno il mio nome segnò. »

È poi un paesaggio romano, da villa Glori, i Parioli, le quercie sul fiume, il sole. Oppure in una *mattinata* le acque d'un fiume che fresche fluiscono

« nella luce di rosa,
sotto gli archi cadenti »

mentre

« il vecchio ponte ascolta
il mormorar dell'onda.
Quanti murmuri ha inteso
sotto di sè passare!
Quante novelle ha appreso,
quando dall'acqua fonda
sorgevano una volta,
al chiarore lunare,
le pallide annegate! »

Dopo sono i ricordi dell'infanzia. Il poeta parla ad un suo cugino:

« Così fiori davanti al mare immenso
la nostra infanzia, fra 'l sole e la brezza.
Io già sentia non so che strano senso,
se una donna con atto di carezza

mi posava la man sovra i capelli:
tu invece eri più forte e più selvaggio,
e sognavi piroscafi e vascelli
e brigantini in un lungo viaggio
Poi ci lasciammo. Quanti giorni oscuri,
lontan dalla mia terra e dal mio mare,
quanti giorni affannosi e malsicuri!
Da poco il cuor cessò di sanguinare
Ma che val ricordar tante tristezze?
La vita è varia, ed è stanco il dolore.
Or nella notte cantano le brezze
su la via delle stelle, e sono in fiore
per far corona a un tuo sogno di rosa
i primi aranci dentro a' bei verzieri;
e l'aria intorno n' è tutta odorosa.
E un ugual sogno tiene i miei pensieri. »

E infatti, dopo tante infedeltà, il poeta ha trovato l'amica fedele, dopo tanti marosi è entrato in un soave porto sicuro. Le ultime poesie egli le susurra alla sposa, teneramente.

« O cara, a te nell'ora perigliosa
la navicella mia piega le vele. »

egli dice all'amata. E ripete:

« O cara, di mia vita alto conforto,
tenero orgoglio, trepida bontà,
ecco io piego le vele verso il porto
di tua serena affettuosità. »

E poichè l'arancio è in fiore, il sogno del bimbo venturo sorride agli sposi. Ed il poeta esclama:

« O amica mia, la fede m'avvalora
nel bel sogno che a te, che a me promisi.
Non vedi? i fiori schiudonsi all'aurora
ed un fanciullo vien, tutto sorrisi! »

E il dolce e squisito piccolo libro si chiude con questo sonetto di fattura magistralmente perfetta, ove il poeta sogna la sua mèta lontana:

« O casa bianca, o breve orto d'intorno
cui nessuno sue pietre invide scaglia,
piccola casa, e noi verremo un giorno,
quando il glicine infiori ogni muraglia,
a te fidenti: e me farà il soggiorno
dimentico di ciò che or m'attanaglia,
assai dotto in potar ciliegio od orno,
e in isceglier buon fien da inutil paglia.
E sarò come quei che ricalpesta
entro rozzo vinello umil vendemmia,
pago sì del vinel biondo che appresta;
e guarda con sereni occhi, disuso
il cuore e il labro a profferir bestemmia,
torcer la donna su la soglia il fuso. »

Dalle ampie citazioni che io ho voluto fare, avrete potuto formarvi un'idea di questo nuovo poeta. Egli è un sentimentale. Egli è inoltre sincero ed appassionato. Musset è il suo poeta prediletto: egli ne ha, con le debite proporzioni, le finezze sentimentali e la morbidezza di colore. Appartiene a quella scuola di poeti, che in Francia con Francis Jammes, Fernand Gregh, Charles Guérin e in Italia col Pascoli ed altri pochi, canta i semplici amori, le pure bontà, i più santi affetti, semplicemente, schiettamente, con un accento profondamente umano e con una sincerità alla quale non eravamo da tempo più avvezzi. Il Civinini accoppia a questa buona e sana ispirazione sentimentale altre virtù: sobrietà di colore, limpidezza di visione, una certa facile originalità, una scorrevolezza di verseggiare ed un'accuratezza di forma che non è molto frequente trovare riunite nello stesso poeta. Nel *L'Urna* il Civinini ricama i dolci modi di lente e suggestive melodie. La sua è musica, più che poesia. Queste pagine son già troppe e io devo quindi rinunziare ad appoggiar la mia affermazione, citando la polizianesca *Canzonetta vendemmiale* o la graziosa e delicata *Istantanea* o le deliziose ballate delle falci e delle stelle.

Il poeta dell'*Urna* s'aggiunge così a quei pochi che ten-

tano il rifiorimento della poesia. Poichè sono oramai lunge tutte le Veneri decadenti e simboliste, i nuovi poeti hanno d'innanzi una via chiara e limpida. La forma ha presso i più un culto fecondo e riverente. Morti Verlaine e Mallarmé la nuova generazione si è quasi trovata smarrita. Nè gli ultimi paludamenti degli ultimi parnassiani, nè le oscurità del greco Moréas, nè le stravaganze dei pochi decadenti superstiti, sfuggiti alla bottega, all'ospedale o alla prigione, hanno saputo attrarre la nuova generazione di poeti. Ed allora, con impeto di sincerità e con ardore di fede, essi si son slanciati nella via nuova, *via lucis*, dove su la Vita irradia la Verità.

Ma il pericolo per il Civinini è nelle sue stesse precipue qualità. Quell'ironia sottile che si sposa all'emozione trattenuta, quel sorriso su le labbra mentre una lacrima imperla il ciglio ricordan talvolta la grazia amara di Arrigo Heine. Tuttavia il poeta dell'*Urna* è forse troppo delicato, troppo sottile. Col tempo quella delicatezza può divenir maniera, quella finezza fiacchezza e quella sottigliezza esilità. Inoltre l'accento del poeta può riuscire monotono: è musica tutta suonata in sordina. Le poesie dell'*Urna* mi ricordano la virtuosità di quei violinisti che eseguiscono un brano musicale su una sola corda. Il Civinini dovrebbe convincersi che le fredde meraviglie della *Simphonie en blanc majeur* di Gautier non impressioneranno più alcuno, allor quando i versi di Musset a *Suzon*:

« Et là, seul devant Dieu, avec une joie d'avare,
j'ouvre, comme un trésor, mon cœur tout plein de vous! »

accenderanno ancora tutte le anime di coloro che amano o che amarono. Lasci le sfumature ed i ricami. Viva, palpiti, ami, odii, apra il suo cuore alla passione, ami le donne e le maledica, esalti la vita e l'infami, e ci scriva i suoi versi col sangue del suo cuore, come fece quel Musset ch'egli adora... Ma che gli vado mai consigliando? Il nostro

poeta ha oramai una compagna della sua vita, la quale potrebbe rimproverarmi e considerare questa mia impressione di critico... come un incitamento a delinquere. Dio mi guardi! Tuttavia rammenterò al Civinini quella « sensibilità imaginativa » di cui parla Dionigi Diderot nel suo *Paradoxe sur le Comédien*, quella « sensibilità imaginativa » con cui i poeti ammogliati tentaron sempre di spiegare e di giustificare alle loro legali compagne i loro più ardenti canti di amore!

4 maggio 1901.

A. S. NOVARO - C. GIORGIERI-CONTRI

I ROMANZI DI DUE POETI

L'Angelo risvegliato di Angiolo Silvio Novaro e *Sentieri di giovinezza* di Cosimo Giorgieri-Contri sono due romanzi scritti da due poeti. Ho detto dunque che son due romanzi scritti da due poeti. La presenza di un poeta si avverte maggiormente tuttavia nel libro del Novaro, il quale - guardate il caso! - non ha mai pubblicato versi ch'io mi sappia (1). Meno la si avverte invece in quello del Giorgieri-Contri, che come tutti sanno è il poeta squisito e moderno, sottile ed ironico del *Convegno dei cipressi*, uno dei nostri migliori lirici contemporanei. Questo sapore di poesia, che si rivela nella grazia e nella dovizia delle imagini, nel lirico sentimento delle descrizioni, nel soffio sentimentale ch'anima taluni episodii, nella soavità lirica dell'idea che sostiene il libro, fa di questi due romanzi due veri gioielli letterarii, se non due romanzi nel vero e proprio significato della parola.

I.

Il romanzo del Novaro si propone d'illustrar questa idea: che un angelo dorme in fondo ad ogni creatura umana e che basta un cenno, un muto appello, per risve-

(1) Questo breve studio fu scritto nel 1901 ed allora il Novaro non aveva ancora pubblicato versi. Ne ha pubblicati dopo, su alcune riviste, e di pregevolissimi. Ed egli mi ha anche parlato di un'idea che vagheggiava e ch'è assai ardimentosa, poichè è, nientemeno, quella di un lungo poema.

gliarlo. Ma nulla può quanto la voce della natura, nulla quanto il suo materno seno. Più che tutti gli appelli degli uomini, il saluto d'un vento, i cenni d'un cielo stellato, il riso di un albero in fiore... È nel contattodella grande anima di lei che l'anima umana si riconosce, acquista coscienza della propria divina essenza, entra in possesso di tutte le sue maravigliose energie. È nel perenne immutabile riso di lei ch'essa impara a sorridere alla vita: nei sacri silenzii di lei ch'essa s'apparecchia alle generose battaglie; su le ginocchia di lei ch'essa sugge i più saporosi riposi; sul cuore di lei ch'essa gusta i suoi più placidi sonni, che essa sogna i suoi più consolanti sogni!

L'Angelo risvegliato ci presenta un uomo, Teodato Accame, professore di liceo, come tutti gli altri egoista ed indifferente. Una grande sventura lo colpisce con la morte del suo piccolo Lele, un amore di bimbo che sorrideva di sole la sua casa. Affranto dal dolore, egli va su la costiera ligure, in un piccolo paesello marino, con la speranza di poter sopire il suo strazio coi balsami refrigeranti della natura. Ed è lì, in cospetto di quel mare e di quel cielo, che la crisi ed il prodigio s'operano in lui. Un senso fresco, nuovo, delizioso subentra, un'aspirazione che germoglia, a levarsi sopra le bassezze del cammino umano, a cercare i godimenti semplici e sani, a ricoverarsi nella santità dell' amore, nel candore dell' anima, nella bontà delle opere, nella pace della coscienza; a farsene casa e tetto; — è una sete che s'accende in lui di vivere respirando la intatta purezza delle cose, vivere sentendosi in accordo con le leggi dell' Universo, parte armonica del Tuttò... « Allora, quand'egli (Teodato) aveva chinato gli occhi in fondo a sè, aveva scorto un bianco radioso, un fulgore. E aveva provato un'indicibile scossa di gioia: la gioia dell'angelo che si risveglia e allarga e batte le ali mondo, come la neve, ignudo di passato, tessuto di verginità e d'innocenza ».

Sino a questo punto non vi è nulla a ridire. L'idea fon-

damentale del libro si delinea chiaramente ed è generosa e bella. Se non che le conclusioni non rispondono intieramente a questa idea, le illazioni non hanno l' intensità di quelle premesse. Che cosa fa Teodato Accame per realizzare quel suo grande sogno di bontà, ispiratogli dall'angelo risvegliato in fondo all'anima sua? Due sole cose: impedisce un matrimonio che farebbe infelice sua sorella, consentendole invece il libero amore con un uomo che l'ama e che ella ama tanto da seguirlo nella terra straniera ove egli deve rifugiarsi per sfuggire ad una condanna politica; e inoltre, quando l'uomo amato da sua sorella va innanzi ai giudici per rispondere dell'imputazione di eccitamento all'odio di classe, Teodato depone coraggiosamente in favore di lui, secondo verità e secondo giustizia, il che gli vale la perdita del suo posto di professore in un liceo governativo. E questo è tutto. Ora il Novaro stesso vorrà riconoscere che questi atti di Teodato non sono tali che richiedessero in lui una così grave crisi ed il trionfale risveglio dell'angelo. L'idea del libro sarebbe stata assai meglio illuminata se il romanziere avesse scelto altri avvenimenti più significativi ed avesse prestato all'Accame azioni più opportune a dimostrare la evoluzione compiutasi in lui.

Questo a me sembra l'unico difetto del libro che valga la pena d'esser seriamente rilevato. Tra i minori potrei tuttavia osservare un abuso di descrizione. Il Novaro è un descrittore mirabile ma eccessivo: e se pure la malìa delle sue imagini non ci fa avvertir subito un tale eccesso, l'interesse della lettura se ne risente e non è per esso un vantaggio quel continuo soffermarsi, anche nei momenti più drammatici, a descriverci uno stormir di fronde o un palpitar di stelle. E a proposito di stelle è incredibile la parte che questi radiosi fari celesti hanno nel libro del Novaro: quasi in ogni pagina essi completano una descrizione con una delle mille imagini sempre differenti che il poeta sa trovare per loro. Un altro difetto è ancora in una certa

manieratezza voluta di alcune espressioni. Innanzi ad una scena commovente Teodato domanda a sua moglie: « Ti senti fondere? ». Egli la chiama poeticamente: « Fontana della mia vita! » e si sente rispondere: « Viscere mie! » È strano che a queste riprovevoli affettazioni si lasci andare talvolta il Novaro, che pure ha tanta signoria della nostra lingua, signoria sorretta da un delicatissimo gusto di artista veramente sopraffino. Ho già detto che il Novaro è un descrittore mirabile. Leggete a pagina 167 la descrizione di un'alba: essa giustifica veramente le lusinghiere parole che Arturo Graf scrisse al giovine e forte scrittore ligure: « Ella ha tale sentimento della natura, quale, oso dire, nessun altro ha in Italia; un sentimento fatto di ammirazione consapevole, di tenerezza infinita; così immaginoso, così profondo, così filiale! ». Inoltre egli è un poeta e in certe pagine sa sobriamente raggiungere altissime efficacie di emozione, come ad esempio nelle indimenticabili pagine che descrivono la malattia e la morte del piccolo e biondo Lele.

Se ho voluto accennare a quei pochi difetti da me riscontrati nell'*Angelo risvegliato* devo però dire con gioia che in ogni pagina di questo libro Angiolo Silvio Novaro rivela ed afferma la sua squisitezza suprema di artista e di scrittore. Con prodigalità fastosa egli ha sparso gemme di stile, ricami di sentimento, gioielli di poesia in queste trecento pagine. Non una sola appare non illuminata da tanta luce d'arte e di poesia. E a tal proposito riporterò ancora quel che il Graf scriveva al Novaro: « Ella è un artista raro, che non ha nulla da invidiare a nessuno e che molti di quelli che son reputati eccellenti possono invidiare. Ma è anche di più: è un cuor nobile e generoso: e perchè è questo, è ancor quello. Per me, uno dei migliori scrittori che abbia l'Italia! ».

Parole veramente lusinghiere queste ed intieramente meritate. Se le parole del Graf hanno dato compiacenza all'autore per la fama dell'uomo che le firmava, il fatto

ch'io le sottoscriverei volentieri, deve pur rallegrarlo, poichè gli afferma che tra gli scrittori della sua generazione molto si attende dalla sua schietta intelligenza, così nobile, così austera e così prettamente italiana.

II.

« Più l'uomo ha cuore sensibile e mente eletta, più il problema dell'amore lo tenta e lo turba. Dal raffigurarlo in un modo o nell'altro, dal cercarne in un modo o nell'altro la soluzione, ogni vita riporta una traccia, quasi sempre indelebile, di felicità o di dolore, di tranquillità serena o d'inquietudine amara. Ed io ho voluto mostrar qui una delle forme più comuni con cui i giovani credono di soddisfare nel tempo stesso alle esigenze della loro fantasia e a quelle del loro sentimento: quel vagabondaggio amoroso che è pieno di fascini, che insegna alla giovinezza, invece della grande strada, monotona ma sicura, certi piccoli sentieri, fioriti e ingannevoli. Somigliano essi gli intrichi di un laberinto. Dopo averli passeggiati gran tempo si torna al medesimo punto e non è più possibile uscirne, e la prigionia fa triste il soggiorno. Quel soggiorno che tanto apparve, in entrarci, ridente. »

Con queste parole Cosimo Giorgieri-Contri spiega e commenta il fine di questo suo nuovo romanzo, *Sentieri di giovinezza*. Egli infatti ci descrive il lungo vagabondaggio amoroso di Leonello Sórsolo, il quale pur non avendo qualità speciali - e l'autore l'ha voluto apposta così perchè egli maggiormente apparisse un tipo e non un individuo - possiede anima e cuore, sentimento e fantasia; e nella profonda tristezza che lo aspetta al termine dei sentieri percorsi stanno, secondo l'autore (e noi dobbiamo riconoscerlo), una verità ed un ammaestramento. Leonello infatti non ha mai raggiunto la felicità, che avrebbe forse incontrata percorrendo la grande via soleggiata dell'amore.

Leggete queste sue otto avventure che il romanziere ci descrive: esse sono tutte di tristezza, di disillusione, di avvilimento e di pianto. A trentotto anni, alla fine del libro, Leonello si trova dopo aver molto e invano sofferto. col cuore arido e vuoto; e ad una sua vecchia amica che gli domanda una sera affettuosamente di lui, egli deve rispondere: « Ho sciupato la vita ». Ma la sua amica improvvisamente commossa gli risponde; « No... Voi non avete sciupato la vita se avete amato... Tutto è là... Soltanto, forse, voi non l'avete capita... ». « Ed ora, ora che mi resta? » dimanda disperatamente Leonello. « Il ricordo! » risponde l'amica. Tutto l'insegnamento del libro è raccolto, eloquentissimo, in queste poche parole.

Ma chi si persuaderà mai per questo insegnamento? Lo stesso Giorgieri nell'ultima riga del suo libro ci parla ancora di » illusioni immortali ». Ed è appunto l'immortale illusione che ci trascina su quei sentieri di giovinezza di cui il poeta dimostra la tristezza e l'aridità. Per incamminarsi su la grande via maestra dell' amore sarebbe necessaria una chiara visione precisa della nostra mèta, visione, ahimè, che non è possibile accordare con quell'illusione immortale di cui prima riconoscemmo la fatale inesorabilità. Ma se l'intento del romanziere, d'ammaestrare e di guidare, andrà fallito, che importa? Era necessario per il valore moderno della sua opera, che un tale intento vi fosse e vi si rivelasse. Al lettore basterà sempre la squisitezza e la grazia di queste otto novelle che un sottil filo riannoda a foggia di romanzo. Mi pare di aver già accennato ch'esse descrivono otto amori di Leonello Sórsolo. In questo còmpito assunto dal romanziere un pericolo esisteva: la monotonia. Ed a quel qualcuno infatti che trovasse le sue avventure troppo eguali, il Giorgieri-Contri risponde che quel qualcuno non avrà che a pensare come spesso le vicende umane si improntino sul carattere di chi le traversa, forse più che non questo si formi per quelle; e che ciò che noi chia-

miamo destino non è molte volte prodotto che da una ricerca, dovuta alla nostra indole, dei medesimi fatti umani.

Ho parlato di romanzo a proposito dei *Sentieri di giovinezza*. Devo osservare ch'esso è un romanzo *sui generis*: del romanzo non ha infatti nè l'organismo nè la continuità. È una piccola serie di episodii staccati che giungono ad una conclusione generale. E questi episodii ci sono narrati con l'abituale squisitezza d'arte e la morbidezza di forma dell'autore dello *Stagno* e di *Desiderata*. Egli si è formato uno stile elegante, signorile, colorito, in cui la poesia si sposa all'ironia con un sottil sapore heiniano. Tuttavia il Giorgieri-Contri, se è triste, non è amaro: anzi la sua è malinconia più che tristezza, una malinconia che non ha lacrime. È inutile, credo, che io esalti le delicatezze, le grazie, le sottigliezze di questo libro di Cosimo Giorgieri-Contri. Le sue bellissime doti letterarie sono oramai note anche al gran pubblico. Leggete la sottile novella *Per rimorire*; interessatevi all'infantile amore autunnale della *Yeuse*; aspirate il perverso e penetrante profumo del *Colchico autunnale*; vibrate alle cento argentine, chiare, fresche vibrazioni dell'*Anima d'aprile:* sorridete d'un sorriso amaro alle *Consolazioni d'autunno*. Tutto il libro è l'opera di un poeta ancora acceso e di un uomo elegantemente scettico. Le sue pagine sembrano talvolta l'opera di un fratello affettuoso. Egli ci parla infatti dei nostri mali con voce sommessa e con parole dolci e sa sempre sfiorare le piaghe dei nostri cuori con il soave e onnipossente elettuario della poesia!

GUGLIELMO ANASTASI

GIOVANI SCRITTORI ED AURORE LETTERARIE

L'anno testè finito non è stato senza onore per la letteratura italiana. Se gli scrittori illustri hanno taciuto e non hanno affatto accresciuta la loro fama con un'opera superiore alle precedenti - al contrario molte volte rischiano di diminuirla - abbiamo però avuto la rivelazione di alcuni giovani scrittori; che non sono apparsi solo come buone promesse, ma gi come realtà lusinghiere. Ho sul mio tavolino alcuni di questi libri di autori giovani. Giuseppe Lipparini, poeta delicato e prezioso, ha dimostrato nell'*Ombrosa* notevoli pregi di stile, vivacità di narratore, tempra invidiabile di scrittore. Giulio de Frenzi nel *Corruttore* ha affrontato un caso morale molto grave ed in un romanzo sobrio e drammatico, che ha solamente il torto di arrestarsi proprio dove avrebbe dovuto trovare il suo maggiore sviluppo, crea caratteri e narra avvenimenti con facile vena. Antonio Beltramelli in un volume di novelle, *L'Antica Madre*, riconduce la novella italiana alle sue fonti più schiette e dimostra rapidità di osservazione, ampiezza di visione, slancio di buon lirico, affermandosi narratore sobrio e vigoroso col pregio di una intera personalità. Ma non è questo il momento ch'io torni ad esaltare lo stilista e il limpido narratore nel Lipparini, o l'osservatore vivo e mordace del mondo moderno nel deFrenzi, o l'evocatore efficace dei cieli e degli uomini di Romagna nel Beltramelli. Ho voluto solamente ricordare questi tre successi di esordienti, per unire ad essi in una sola fede e in una lieta speranza,

quello di un altro giovane romanziere, che non è più al suo primo romanzo nè al suo primo successo ma che adesso dà di sè e del suo valore l'affermazione indiscutibile e definitiva. Infatti Guglielmo Anastasi nell'*Ineluttabile* e nella *Fine* era semplicemente una promessa; nel *La salvezza*, l'anno precedente, acquistò maggiori fiducie e più concordi speranze, ed ora, nel *Ministro* dà ragione a quelle fiducie e traduce nella realtà di un bel libro quelle buone speranze. Io trovo, lo dico subito, molti difetti in questo libro. Ma esso, aggiungo, mi piace oltremodo perchè intende di staccarsi bruscamente dal solito romanzo o noiosamente psicologico o stucchevolmente di maniera, per tentare il romanzo d'idee, d'ambiente e di caratteri.

Se non che l'Anastasi è in parte rimasto vittima di quei due generi di romanzi, dai quali precisamente, come ho detto più sopra, intendeva distaccarsi. Il romanzo psicologico lo ha tentato ancora ed il narratore si è impigrito in lunghe pagine di psicologia amorosa; e il romanzo di maniera fa capolino nella pittura dell'ambiente politico e giornalistico di Roma. Ma vediamo il libro. Il ministro è Alessandro Dalba, giovine, l'Egoarca, il Dittatore. Quest'uomo governa con la sua ferrea volontà. L'impopolarità lo circonda: egli non se ne cura. Considera sè stesso come destinato a vivere e ad agire nell'odio. Ingegno assolutamente superiore, nella lotta politica egli porta l'ideale della patria, il rispetto delle istituzioni. Per chi intende ribellarsi a queste, il ministro ha il pugno di ferro. Ma l'impopolarità lo travolge, l'odio lo abbatte. A poco a poco egli vede il suo sogno altero di conquista e di gloria, circoscritto, limitato, ridotto al modesto gioco parlamentare, per cui si sale e si scende e poi si torna a salire, spesso per forza d'inerzia o d'astuzia o di ciarlataneria, molto meno spesso per capacità vera e propria; vede la sua fama affidata alla prosa scorretta dei suoi scribacchini; vede le sue idee schiave delle altrui, la sua volontà piegata, influenzata, modificata dai mille desiderî, dai

mille interessi di coloro che lo sostengono; vede la sua opera di governo inceppata da continui ostacoli, menomata dalle contraddizioni, dalle opposizioni dei colleghi, dalle ostilità dei partiti, dalle paure delle maggioranze irresolute e timide; vede infine la sua onestà posta in dubbio, la sua coscienza derisa, la sua vita intima calunniata in tutti i modi, con tutti i mezzi... E questo è ben doloroso per lui, che aveva sognata in gioventù una straordinaria potenza, che gli concedesse di compiere grandissime imprese, ingrandendo, onorando, rafforzando a patria.

Ma da questa crisi egli si rialza. Una donna è con lui, Alma Belforte, prima sua amante, poi sua moglie, che, con l'amore, gl'insegna la via della fede e della bontà. Anche sua figlia è con lui, una bimba avuta dalle sue prime nozze con una donna che lo ha ardentemente amato e che forse è morta di dolore per l'abbandono di lui, pei suoi tradimenti, per la sua freddezza. Questa figlia, nella lotta, è stata il suo più atroce dolore, la sua espiazione: ei sentiva di non essere amato dalla piccina. Ma Alma era con la bimba. La cara donna ha ricondotto al padre la piccina, le ha insegnato l'affetto e la fiducia. E Alessandro Dalba, caduto dal potere, si trova tra queste due tenerezze, tra questi due affetti, che saranno tutta la sua vita. Esse gli additano la via della bontà e dell'amore. Se ritornerà al Governo, egli, avendo la coscienza del suo valore e della sua forza, potrà compiere ancora molto per il suo paese, ma non più sfidando l'odio, non più restando lontano dal popolo nel desiderio di un'oligarchia. Egli sarà con gli umili. Ma poichè d'altra parte sa che non si governa con la debolezza, questa sua nuova linea di condotta non significherà l'accettazione da parte sua di certe massime evangeliche, di certe dottrine di carità, di perdono, di pietà cristiana che formano tutto un bel sogno umanitario, un balsamo rugiadioso per delle piaghe non sanabili. Le masse affilano nell'ombra le armi

pel giorno della rivolta. Bisogna proteggerle e difenderle, ma bisogna anche domarle. Il popolo è ricco di elementi sani e gagliardi. Bisogna favorirli col rispetto dei loro diritti e con l'esigenza di un ugual rispetto pei loro doveri. Buono, ma non debole; generoso, ma non schiavo: tale sarà il Dalba dell'avvenire. Tutto un ordine diverso di considerazioni morali ha mutato lo spirito suo. Egli ha l'anima libera ormai di risentimenti, di livori, di sdegni. Può più limpidamente giudicare, più razionalmente separare l'errore dalla verità. Se la sua fede politica non è mutata, la sua opera politica può fargli raggiungere ben altri risultati... Può essere non soltanto giusto, ma buono. « La felicità - egli si domanda in fine - sarebbe dunque tutta riposta nel saper profondamente, infinitamente amare?... » E intanto, dalle sue nozze con Alma un figlio nascerà, un figlio che non avrà eredità d'odii nel sangue. Ciò che Alessandro Dalba non avrà potuto compiere, lo compirà forse un giorno suo figlio, per virtù dell'amore. La sua unione con Alma non è uno sterile amore: ha una mèta e designa un'idealità novella.

Questa è la crisi che Guglielmo Anastasi ci narra nel *Ministro*, crisi interessante e significativa. Ma il romanzo dell'Anastasi è un romanzo dove la critica si può esercitare volta a volta da tre differenti punti di vista. V'è il dramma d'amore, lo studio d'ambiente politico e l'analisi della crisi decisiva nell'anima di Alessandro Dalba. Il dramma d'amore con Alma Belforte e la conquista dell'affetto di sua figlia non presentano al lettore gran che di nuovo. Un'eguale situazione e con quasi gli stessi personaggi abbiamo già veduto in altri romanzi. Ma questo dramma d'amore è pretesto all'Anastasi per descriverci alcune scene di passione veramente eccellenti. Le anime di Dalba e di Alma vibrano e palpitano insieme e il libro da questo punto di vista sarebbe ottimo, se, ripeto, alcune soverchie pretese psicologiche non rallentassero troppo gli avvenimenti con frastagli inutili.

Nello studio, poi, dell'ambiente politico l'Anastasi ha errato. Il suo è un mondo di maniera, non osservato direttamente, o almeno non efficacemente reso. La baronessa Dalloro, Camilla Viollis sono tipi di avventuriere politiche, in parte note già, in parte false. Mario Lauri è il solito giornalista convenzionale, un Riccardo Joanna in ventiquattresimo. Quei deputati, quei ministri non ci dànno il colore dell'ambiente politico, sono indefiniti, o appena sbozzati. Le sedute alla Camera con quel Valerio Colonna-Cavallotti, quel Maoris-Pantano e quel Rolli-Ferri, sono descritte come le potrebbe descrivere uno che ne abbia letto i resoconti sui giornali o che ne abbia seguìto qualcuna dalle tribune. Non vi è la vita dei corridoi, della Sala Rossa, degli ambulatorii, l'analisi di tutta l'alchimia parlamentare che si fa fuori dell'aula. Notate bene però: io non nego affatto che in questo studio d'ambiente vi sieno momenti felici. Ma l'insieme è pallido, non ha colore di vita. Le forze sono mancate all'Anastasi, ma son pure venute meno a scrittori che vanno per la maggiore, così che noi non abbiamo ancora un romanzo politico in Italia. Da questo punto di vista *La conquista di Roma* della signora Serao non ha avuto un risultato migliore di quello ottenuto dall'Anastasi nel *Ministro*. E non parliamo, vi prego, del *Daniele Cortis* di Antonio Fogazzaro!

Il terzo elemento del libro, che in realtà è il primo ed il più importante, ha offerto a Guglielmo Anastasi l'ispirazione per le sue pagine migliori. La crisi nell'anima di Alessandro Dalba è descritta con acuta indagine, è osservata, sentita, perfettamente resa. Già il carattere del ministro c'era stato presentato dall'autore con rara efficacia nelle prime pagine; a poco a poco, questo carattere si svolge, si modifica, si rinnovella. Ha ancora scatti di ribellione, ostinazioni accanite contro la crisi di cuore, di coscienza e di intelligenza che lo trasforma. E tutto questo processo, lento e rapido nel tempo stesso, la vit-

toria dell'amore su l'odio, le influenze decisive di Alma e della piccola Armanda, tutto ciò è minuziosamente osservato dall'Anastasi e svolto in pagine d'analisi sobria ed acuta. Qui ritrovo lo psicologo penetrante dell'*Amante*, l'osservatore senza pietà della *Salvezza*.

Una sola osservazione io vorrei fare per tutta questa parte ed è un'osservazione che calzerebbe a pennello al maggior numero dei romanzieri psicologi. Ed è questa: il romanzo è azione: perchè dunque taluni ne fanno una quasi continua narrazione? Il più delle volte i caratteri non ci sono rivelati dalle azioni del personaggio, ma ci sono descritti con lusso di fraseologia del romanziere; si accennano avvenimenti che non si svolgono e certi momenti drammatici, invece che vivamente rappresentati, ci sono raccontati dallo scrittore in cinque o sei periodi ben torniti. E' strano che cada, qualche rara volta, in questo difetto comune a tutti gli scrittori derivati dal Bourget, anche l'Anastasi, il quale ha solide qualità d'autore drammatico ed ha cominciato il suo *Ministro*, come l'avrebbe cominciato il più convinto discepolo di Emilio Zola! Infine, concludendo, Guglielmo Anastasi ha creduto di tentare nel *Ministro* quella fusione del romanzo di analisi con quello d'ambiente o di costumi che Paul Bourget, impensierito dalla bancarotta della psicologia pura o impura che sia, va da tanti anni predicando. La prova gli è riuscita a metà: ci ha dato un bellissimo romanzo d'analisi e una mediocre pittura d'ambiente. Ma questo non è grave errore. L'idea del *Ministro* è magnifica, lo svolgimento di questa idea eccellente. Vi sono capitoli in cui il dibattito nella coscienza del Dalba ci dà una viva emozione di pensiero. Perchè uno dei grandi pregi del libro dell'Anastasi è quello di far pensare: è un libro d'idee e d'inquietudine. La questione sociale vi è appena sfiorata, ma non sono pochi i problemi che il romanziere offre al lettore. Nè minor pregio del *Ministro* è quello d'essere scritto con cura dignitosa. Vi sono descrizioni della Ri-

viera ligure piene di poesia e d'incantesimo. Molte pagine del *Ministro* hanno della forza, molte altre della grazia: due qualità ch'è difficile trovare insieme.

L'anno decorso, dicevo, non è dunque senza gloria. Se anche i giovani scrittori già noti hanno poco prodotto, si sono affermati alcuni giovanissimi degni certo di considerazione. Il Lipparini, il de Frenzi, il Beltramelli e alcuni altri, sono giovani forze su cui l'arte italiana deve contare. Nulla è più lieto per chi ama la nostra letteratura dello scorgere il roseo fiorire di queste aurore letterarie. Ad esse non può seguire che un giorno radioso. E per Guglielmo Anastasi, per esempio, il *Ministro* ci afferma che nel cielo della sua arte e del suo successo è già chiaro il mattino e che su questo cielo sereno il sole non può più che ascendere...

CAMILLE LEMONNIER

UN LIBRO PER LA LIBERTÀ DELL'ARTE

Alcuni mesi or sono i moralisti di Bruges nelle Fiandre intentarono un processo all'illustre romanziere belga, Camille Lemonnier. Lo si accusava di avere in due romanzi, quali l'*Homme en amour* e *Adam et Eve*, evocati i sacri misteri della formazione dell'umanità. Lo si accusava anche di avere nuovamente formulato, in pagine la cui prosa ritmica equivale alla più fulgida poesia, quel panteismo che riabilita la creazione diffamata da lunghi secoli di teologica ipocrisia. Questo processo che ebbe certamente il più alto interesse e che dovrebbe necessariamente chiudersi con una nuova vittoria della libertà e del pensiero, ci ha valso anche una nuova opera di Camille Lemonnier, ch'è certamente fra le sue più alte e più nobili. Si intitola *Les deux consciences,* ed è opera di straordinaria possanza, una magnifica ed eloquente difesa della libertà nell'arte.

Il titolo pone subito innanzi il dualismo che affronta questi due avversi poteri: la letteratura indipendente e sovrana e l'inquisizione giudiziaria, schiava dei testi. Ed è il conflitto di questi due poteri che il Lemonnier mette in scena nel suo romanzo. Wildman, l'eroe del libro, è uno scrittore di razza, un formidabile poeta, un romanziere che detta pagine tutte frementi e sanguinanti di vera umanità. Tra l'altro egli ha scritto un libro simbolico che è tutto un inno trionfale alla natura ed alla vita e che s'intitola *Terra libera*. Questo libro è una vera Bibbia dell'avvenire e la critica intera ne ha riconosciuto

la nobiltà, l'altezza e la potenza d'arte e di filosofia. Ma la reazione viene più tardi. I suoi nemici inducono, sei anni dopo, il tribunale di Portmonde-des-Ombres (leggete: Bruges-la-Morte) a chiamarlo in giudizio come un volgare scrittore che cerchi nella pornografia dedicata ai giovinetti ad ai vecchi il modo di smerciare i suoi libri. I nemici si attaccano a quel libro per bollare d'immoralità e di corruzione tutta l'opera dello scrittore. L'opinione pubblica si pronunzia immediatamente in favore di Wildman. Talchè lo scrittore sopporterebbe allegramente la tempesta se i suoi più implacabili avversarii non trovassero nella famiglia di lui i più sicuri e i più potenti alleati. Wildman ha moglie ed ha un bambino, Jory, miserello, malaticcio e sofferente. I nemici hanno indotto la moglie dello scrittore, tutta accesa di frenesia religiosa, a credere che l'immoralità del padre fu causa della decadenza fisica del figliolo. Ella dunque si unisce ai nemici di suo marito e quando questi ricorre a lei per averne conforto e consolazione, essa non fa che piangere sul piccolo Jory. Wildman le dice che verrà un giorno in cui egli stesso apprenderà a Jory l'oltraggio onde fu vittima suo padre. Allora egli avrà letto i libri paterni e potrà giudicare tra suo padre e la società. Ma la moglie lancia allora al marito, feroce ed implacabile, la sfida: ella brucerà quei libri e ne disperderà la cenere, prima che suo figlio li legga. E quando questi le domanderà che uomo era suo padre, ella gli farà giungere le mani e pregherà con lui.

Non è possibile leggere senza una profonda emozione di pensiero le pagine profondamente umane, grandiosamente tragiche in cui la libera coscienza di Wildman si trova di fronte alla coscienza schiava di Moinet, il giudice che istruisce il processo del grande scrittore. Io conosco nelle letterature moderne poche cose più belle di queste pagine delle *Deux consciences* che ci descrivono l'incontro ed il conflitto di due volontà, le quali sintetizzano e simbolizzano meravigliosamente due avverse con-

cezioni della Verità. Il giudice Moinet è un maniaco che ha conservato nella sua lontana giovinezza un celibato da eremita. La sua innocenza troppo matura, anzi già irrancidita, lo spinge *à des vrais devergondages d'imagination libertine, érotique jusqu'au cynisme avec un ègarement vertueux*. Il candido e sereno panteismo di Wildman spaventa e sgomenta quest'uomo e gli sembra assolutamente eretica la teoria che lo scrittore professa e che è basata su la tolleranza, la pietà e la natura ed è dedicata all'anima universale. Wildman grida che non sono immorali che le opere fatte senza fiamma d'ingegno. In quanto alle altre, chi può dirne il bene ed il male? Tutto si perde in un'opera che pretende di essere un aspetto dell'universo, come nello stesso universo tutto si unifica in armonie per giungere poi all'equilibrio. Allora Moinet protesta, in nome delle antiche formule, e gli ribatte che questa dell'arte è un'idolatria funesta e che ogni opera la quale non abbia altro canone che quello del ritmo plastico oltraggia la divinità ed offende la morale. Dopo un interrogatorio Moinet si diverte a condurre lo scrittore a traverso il dedalo del silenzioso Palazzo di Giustizia. Tra l'altro gli mostra un prato dai muri grossi e rosi dall'umidità del canale. Ivi si trovava la sala delle torture. E innanzi a quel piccolo giudice, a quel rappresentante della reazione e della schiavitù, innanzi a quel Moinet pieno di gioia nel colpire un grande scrittore ed un alto filosofo, quel Moinet i cui occhi fiammeggiano dietro le lenti, Wildman non può non pensare ai sinistri torturatori che, tragici e muti, senza che le loro fibre trasalissero, avevano udito in quella fosca sala stritolarsi le carni ed urlare le anime nella disperazione.

Ma intanto Moinet strappa allo scrittore delle spiegazioni ch'egli prende per delle confessioni. Durante l'istruttoria del processo ei lo spinge a dubitare di sè stesso, a domandarsi se l'orgoglio non gli ha bendato gli occhi sino al punto di renderlo cieco innanzi alle sole verità

chiare e luminose. Talchè, per la prima volta dubbioso di sè stesso, Wildman attendendo il giorno del processo si strascina per le vie di Portmonde in cerca di una consolazione o di una rivelazione. Inutilmente. L'ombra s'addensa sempre più intorno a lui. Sua moglie, alleata a quelli che in lui perseguitano e combattono la libertà del pensiero e l'indipendenza dell'arte, sceglie il momento saliente del processo per annunziargli che Jory, onde espiare i grandi peccati del padre, lascerà il mondo e si consacrerà alla vita sacerdotale. Questo è il colpo di maglio per Wildman. Sotto la lettera la mano della sua creatura ha scritto con calligrafia puerile: « Padre, dimanda perdono a Dio ed agli uomini! ».

Wildman, sentendosi giudicato da suo figlio, si vede vinto e perduto. Per la prima volta egli quasi si sente colpevole. L'avvocato Hornu lotta invano con tanta eloquenza contro il genio malefico del piccolo inquisitore Moinet. Nulla riesce a rendere allo scrittore la coscienza della sua forza e della sua purezza morale. Quando tenta di reagire lo assale oramai la follìa dell'al di là. Egli è ipnotizzato dal campanile di Portmonde. Un giorno vi sale e va a sfracellarsi il cervello giù sui parapetti dei verdi canali silenziosi, ove passano bianchi drappelli di cigni boreali. Wildman era salito lassù, su la torre affinchè si sapesse che un uomo aveva osato di stare a quella altezza, solo nel cielo. Nel suo pensiero questo atto era senza dubbio il simbolo di tutta la sua vita. Era salito, aveva sorpassato i quattro quadranti dell'orologio. Il vento soffiava nell'enorme spirale.... La città, in basso, diveniva sempre più piccola. Egli entra nella piccola camera delle campane, mette un piede in fallo e la cavità s'apre innanzi a lui, profonda, immensa, un abisso di ombra, l'orrore infinito delle secolari tenebre.

Ma intanto, mentre Wildman muore così, i giurati hanno deliberato un verdetto d'assoluzione con otto voti contro quattro. L'orribile notizia della morte di Wildmann

è riferita ad Hornn. il suo avvocato, il quale esclama: « La vecchia società si è macchiata di un nuovo delitto. Signori giurati, voi avete assolto un morto! » Ed il simbolo anche in questo epilogo riappare. Che importa se Wildman muore? L'idea trionfa. Essa trionferà sempre più. Muoiano pure gli eroi della verità, le sentinelle avanzate della libertà dell'idea. Risusciteranno all'infinito, per seppellire tutti i reazionarii, tutti i Moinet e per seppellirli sotto la pietra d'un sepolcro che non sarà riaperto mai più! Così finisce questo mirabile libro di Camille Lemonnier, questo entusiastico inno alla Verità ed alla Libertà.

Uguale tema fu più volte trattato. Mi ricordavo, leggendo *Les deux consciences*, di una bella commedia tedesca dove lo stesso conflitto è rappresentato, sebbene in più modeste proporzioni e senza la possanza rappresentativa e poetica del simbolo: parlo del *Docente a prova* di Max Dreyer. Anche questa commedia del giovine e forte scrittore berlinese fu concepita dopo un fatto avvenuto all'autore. Così il Dreyer come il Lemonnier hanno traspor ato su la scena e nel libro il loro fatto personale traendone conclusioni universali. Opere come queste debbono essere altamente onorate. *Les deux consciences* di Camille Lemonnier - per limitarmi a questa - non è solamente un libro di nobile stile e di ardente ispirazione, di grande potenza tragica e di formidabile significazione simbolica. Esso è ancor più e meglio: esso è una battaglia non ingloriosa per la giustizia, un inno solenne alla verità, un vessillo di conquista strappato nell'aspra lotta per la sacra libertà delle lettere e di tutta l'arte, una fiera requisitoria contro i giudici Moinet, contro i frodatori nell'ombra, contro tutti i nemici della luce, contro tutti gl'ipocriti e contro tutti i farisei!

EMILIO ZOLA

IL SECONDO DEGLI EVANGELI: « TRAVAIL »

Ricorderete nelle ultime pagine di *Fécondité* quel famoso pranzo con cui Matteo e Marianna festeggiano le loro nozze di diamanti, raccogliendo intorno al loro desco famigliare una larga e sempre crescente progenitura di figli, di nipoti e di pronipoti. Da questo quadro di idillio patriarcale che, come ebbe ad osservare il Deschamps, avrebbe sorriso al buon Esodio, al poeta dei *Lavori* e dei *Giorni*, sorgeva l'ammonimento di procreare senza tregua, di concedere a quanti più esseri fosse possibile il dono della vita. Lo Zola, con accento biblico, esaltava e santificava il grembo materno nella sua rigogliosa fecondità. Ma pure la generosa poesia del primo dei suoi Evangeli non deve aver fruttato, secondo me, un solo soldato di più alla Francia. Il terrore del fanciullo è troppo radicato nelle coscienze contemporanee, poichè pare che aver dei figli sia un lusso che costa troppo caro. Nè, in fondo noi che ne abbiamo, possiamo asserire il contrario!...

Che fare dunque nel caso che la prole aumenti e che il padre di famiglia non abbia con Creso un'affinità tanto diretta quanto sarebbe necessario? Col secondo dei suoi evangeli Emilio Zola ci dice che bisogna lavorare e mutar di sana pianta l'organizzazione del lavoro: solo in questo risiederà la felicità e la ricchezza di tutti. Ecco perchè dopo avere scritto *Fécondité*, egli pubblica *Travail.*

Che cos'è *Travail?* Esso mi dà idea di uno di quei quadri a due sportelli che i pittori chiamano dittici. Da una parte il Male è simbolizzato dalla borghesia corrotta

ed ingiusta di cui lo Zola fa una severa e non sempre serena ed opportuna requisitoria. Dall'altra parte il Bene si manifesta mediante l'iniziativa umanitaria dell'idealista Luca Froment. E, naturalmente, il Bene trionfa contro il Male.

Infatti, vedete: Luca, convinto della pessima organizzazione moderna del Lavoro, conscio di tutte le angoscie e di tutte le miserie umane, vuol fondare un'officina modello, ove il lavoro sia ripartito fra tutti secondo le leggi di un'armonia superiore, talchè la felicità ed il lucro si equilibrino fra tutti i collaboratori dell'opera comune. Costoro, trovandosi partecipi degli utili del fondatore, compiono un lavoro giocondo, ove non è più traccia del fosco fermento di ribellione ch'era nell'antico regime. Luca Froment vuol compire a Beauclair una vera creazione. Infatti la colonia industriale della Crècherie - così si chiamanô le officine - è una città lavoratrice ove si rappresenta in piccolo quello che dovrà essere la città futura. Presso gli alti-forni ove, notte e dì, il fuoco e le macchine giocondamente lavorano, Luca ha fatto costruire un teatro e dei bagni pubblici, ha fatto disporre dei ginnasi. edificare sale di conferenze e di scuole piene di luce, di gioia e di salubrità. Una *pouponnière* ideale raccoglie tutti i figlioli che le coppie non più pavide dell'avvenire moltiplicano nelle febbri dei loro amori felici. Beauclair trasformata in tal guisa è così bella che immediatamente tutte le vecchie passioni del mondo borghese, tutti i vecchi ingranaggi del tempo passato si coalizzano contro la città felice. Questa ribellione del passato all'avvenire è rappresentata da una piccola sottoprefettura popolata di bottegai sordidamente attaccati al lucro, di borghesi fannulloni e e di funzionari scettici. La lotta è aperta fra i due simboli. Per un istante pare che la vittoria debba spettare al passato e che noi vedremo crollare quel bel sogno, quelle officine meravigliose, quel teatro popolare, quelle scuole, quei ginnasi, quei bagni, quei parchi ombrosi ove i ve-

gliardi si riposano fumando la vecchia pipa per cui nessuno lesina loro il tabacco, quel delizioso asilo dove tutte le madri sorridono indistintamente a tutti i figlioli.... Ma dalla forza della città nuova la ribellione della piccola città medioevale è frustrata mentre la Crècherie e Beauclair s'alzano verso il cielo con le loro cupole, le loro colonne e i loro portici, nei biancheggiamenti luminosi di un'aurora che dischiude già l'avvenire.

E l'esempio di Luca non resta senza imitatori. Significativo è il caso di un vecchio operaio divenuto padrone, il quale, pentendosi di aver fatto fortuna alle spalle dei suoi compagni, dichiara sul suo letto di morte ch'egli intende di restituire al popolo il denaro ch'ei giudica disonestamente guadagnato. Ed è così che a poco a poco scompaiono tutte le vestigia del passato. Si organizzano delle feste non più in onore dei santi e dei beati del Paradiso, ma per celebrare con culto dionisiaco, tutto ciò che fa gioire il cuore degli uomini: il ritorno della primavera, la speranza nelle seminagioni, il trionfo della mietitura, la magnificenza delle vendemmie. Queste solennità pagane splendono di nuova luce per le forze novelle che l'umanità ha conquistato.

E Luca ha continuamente sotto gli occhi lo spettacolo vittorioso della città felice. La marcia verso l'avvenire che la prima generazione, imbevuta di antichi errori, guastata dall'ambiente iniquo, aveva intrapresa dolorosamente fra tanti ostacoli e tanti odii, quella marcia era continuata dalle nuove generazioni, istruite dalle scuole e dai laboratori, con un passo gioioso per raggiunger quegli orizzonti altra volta dichiarati chimerici. Scomparso il commercio, il furto era scomparso. E col denaro tutte le cupidigie criminali erano ugualmente dileguate. L'eredità essendo abolita, non nascevano più privilegiati dell'ozio e non ci si sgozzava più per un testamento. Perchè odiarsi, invidiarsi, impadronirsi del bene altrui per astuzia o per forza, ora che il patrimonio pubblico apparteneva a tutti?

Bisognava vivere in mezzo a quel popolo che ignorava le atrocità delle guerre, obbediente ad un'unica legge di lavoro, per comprendere come la felicità universale fosse possibile e non fosse più un'utopia di cervelli esaltati. La felicità legittima risiedeva nello sviluppo e nell'educazione dei cinque sensi, e del senso dell'amore. Il lungo sforzo dell'umanità in lotta attingeva il libero svolgimento dell'individuo. E la Città felice si era in tal guisa realizzata nella religione della vita, la religione dell'umanità liberata alfine dai dogmi, così che trovava in sè stessa la la sua ragion d'essere, il suo fine, la sua gioia e la sua gloria.

E così quando il buon Luca giunge agli estremi confini della decrepitezza, canta anch'egli il cantico di Simeone, un po' laicizzato. Egli dice: « Sì, la guerra è morta e questa è la tappa suprema, il bacio tra i fratelli alla fine del lungo viaggio così lungo e così doloroso. La mia giornata è finita. Io posso adesso dormire! » E al momento della morte Luca, *d'un dernier regard, embrassa la ville, l'horizon, la terre entière,* in cui l'evoluzione, iniziata da lui, si propagava e si compiva. L'opera era fatta e la Città fondata. E Luca, spirando, entrò nel torrente di amore universale e di eterna vita.

Con queste parole finisce il nuovo romanzo di Emilio Zola, libro possente, perchè grandiosamente visionario. Un critico ebbe a dire ch'esso prenderà posto tra l'*Utopia* di Thomas Moore, il *Telemaco* di Fénelon e la *Visione* di Ézéchiel, nelle biblioteche della palingenesi sociale. Con quale fervore e con quale allegrezza Emilio Zola celebra in questo secondo Evangelo l'istinto misterioso che guida l'umanità verso la verità, la giustizia e la pace! Pei nostri figli e pei nostri nipoti egli schiude il sogno dell'avvenire, nella gioia, nella fraternità, nel benessere, nell'amore e nella bellezza. Io stento, dice il Théaux, a lasciarmi vincere da queste speranze. Anche dopo aver letto questo bellissimo poema di Emilio Zola, dopo averlo letto con rispetto e con

emozione, io continuo a credere che per far regnare la felicità fra gli uomini, bisognerebbe sterminare tutti o quasi tutti coloro che vivono oggi. Da questo massacro sorgerebbe forse una razza meno proclive all'egoismo, alla brutalità, all'avarizia, all'ignoranza, alla schiavitù. Allora la pace, la giustizia e l'amore fiorirebbero naturalmente per la gioia di un'umanità rigenerata. « *Mais M. Zola*, dice lo scettico criticò, *ne prévoit pas ce cataclysme total où s'effondrerait le vieux monde de la guerre et de la haine* ». Evidentemente, egli non lo crede necessario alla purificazione dell'umanità. Non gli bisognano che delle piccole successive catastrofi per fondare e far prosperare la città futura. la città di gioia e d'amore. Ed è ai nostri figli ed ai nostri nipoti che lo Zola promette la felicità, durante il secolo testè incominciato. Ed è appunto il Lavoro che deve assicurar questo Bene, sotto la dolce ispirazione dell'amore e grazie ai progressi della scienza. Oh con quale lirismo alto, puro, santo, Emilio Zola sa glorificare le virtù del lavoro, come sa esaltarne la santità e la bontà!

Ma tutto questo è sogno, voi direte, ed è giusto. Ma perchè non consentire ai poeti della forza di Emilio Zola di rappresentarci i loro sogni possenti? E, del resto, è bene che libri simili sieno scritti. Quantunque si debba riconoscere che tutto il nuovo assetto sociale ammesso ed esaltato dallo Zola non è niente più che una visione di grandioso lirismo, noi troviamo nella prima parte del *Travail* tutta una rappresentazione esatta, suggestiva, potentissima della società odierna, delle sue nequizie, dei suoi delitti, delle sue ingiustizie. Tale rappresentazione infonde in tutti noi il desiderio del miglioramento, suscita in noi un salutare scontento, il desiderio e la volontà del bene. Un libro simile, se non crea la metamorfosi sociale, è pur sempre una spinta su la via di un più saggio equilibrio, equilibrio atteso ed augurato anche da quanti non fanno, come io non faccio, professione nè di socialismo, nè di collettivismo e via dicendo.

È incredibile l'impeto di lirismo ch' è nelle settecento pagine del *Travail*, il torrente di poesia che le pervade tutte. Accanto a grandi affreschi simbolici, è la piccola visione di poesia intima e raccolta: è l'ascesa di Josine nelle scale oscure la notte, la pena vivente che passa nell'ombra vicino a Luca; è il furto del piccolo Nanet; le silenziose vittorie scientifiche di Jordan, la soavità di Soeurette.... Bisognerebbe esser grati ad Emilio Zola per una così grande munificenza di poesia, in questi tempi in cui la poesia sembra relegata in un odioso e sciagurato esilio. Dall'anima grande del magnifico artista, *Travail* è uscito con alto magistero d'arte, con fanfare di poesia, non più romanzo ma quasi poema, specie di requisitoria e di apocalisse, sentenza di condanna che colpisce il passato, inno di speranza e d'amore che saluta l'avvenire.

Ma è appunto qui che risiede l'errore del libro: la requisitoria è troppo ingiusta verso il mondo borghese e l'inno dell'avvenire è troppo chimerico. È un pessimismo nero che ottenebra gli occhi dello Zola quando guarda la borghesia. Dei prismi iridescenti invece gli falsano la visione avvenire. Il suo libro non è quindi una guida o un esempio. Può essere, come ho detto, una spinta a modificare qualcosa, a temperare, a migliorare. Ma niente di più. Non ricordate nella *Clairière* di Maurizio Donnay e di Luciano Descaves una scena che ha un grande significato? Mouvay, un ex-raffinatore di zuccheri, conquiso dalle nuove idee, lascia morendo un capitale perchè s'istituisca alla *Clairière* una piccola colonia comunista ove tutte le idee nuove sieno applicate. Le cose vanno bene per un certo tempo ed un busto del benefattore Mouvay vigila il nuovo regime. Ma infine il dissidio scoppia, il nuovo assetto comunista crolla... a causa dell' individualismo dei comunisti! E, in una sera di tumulto, uno dei beneficati prende a tirar bastonate al busto del benefattore fra gli applausi generali e lo fa in cento pezzi, gridandogli:

— *C'est de sa faute, à ce cochon-là, tout ce qui est arrivé!... Tiens, salaud!...*

E se un giorno i felici della Crècherie facessero alla lor volta un *auto-da-fé* di tutte le copie del *Travail,* mettendoci sopra il ritratto del visionario Luca Froment?

1901.

FRÉDÉRIC MASSON

LA MOGLIE DI NAPOLEONE, LA LEGGENDA E LA STORIA

Ricercare le vere origini, indagare le cause e le influenze familiari o ereditarie che ne formarono il carattere, studiare di questo carattere i primi moti e le prime convulsioni con attenta e serrata psicologia, quando queste indagini, queste ricerche, queste analisi, questi studi sono compiuti su una donna quale fu Joséphine de Beauharnais, che da povera ragazza malamente educata in un monastero delle colonie francesi alla Martinicca seppe giungere a una mèta superba, moglie di Napoleone, Imperatrice di Francia, l'opera che ne vien fuori non è già fredda industria genealogica di storico e di frugatore di archivi segreti, ma è storia vivente e che appassiona, un capitolo di psicologia dei più interessanti e dei più significativi. E questo deve dirsi specialmente quando un'opera simile reca la firma di Frédéric Masson, tra gli storici, oltre che dei più illustri, anche dei più fedeli, dei più acuti e dei più artisti. Egli è il più documentato storiografo di Bonaparte. I suoi studi napoleonici non hanno rivali per acutezza, fedeltà e genialità. In dieci volumi il Masson ha studiato Napoleone sconosciuto, l'ha seguìto nella sua adolescenza orgogliosa e nella sua speranzosa giovinezza. L'ha studiato nei rapporti con la sua famiglia, sia da allievo della scuola militare di Brienne, sia da console, sia da imperatore. *Napoléon chez lui* è uno dei più gustosi libri del Masson, come uno dei più interessanti e vivaci è quello consacrato alle relazioni fra Napoleone e le donne, amante o ammiratore, signore o marito.

Con la consueta spigliatezza, dunque, Frédéric Masson scrive ora la vita tutta di *Joséphine Beauharnais*, dalla sua nascita fino al suo incontro col general Bonaparte, in un grosso ed elegantissimo volume, edito a Parigi dall'editore Paul Ollendorff. Pochi romanzi sono più interessanti e palpitanti di vita, di peripezie, di caratteri, di uomini e di azioni, più « romanzi » insomma di questa storia vera. Il gusto della storia aneddotica dovrebbe esser più diffuso fra noi, poichè la lettura di simili libri, scritti nel tempo stesso da uno storico illustre e da un artista geniale, sollevando lo spirito lo istruiscono, assai più, oh sì! che il racconto della trecentottantesima colpa di una contessa qualunque, o lo sviluppo di un teorema euclideo su la millesima posizione del triangolo coniugale. Così, in questa nuova opera che consterà di tre volumi e di cui due son già comparsi, il Masson si propone di studiare: nel primo, Giuseppina fino alla sua unione col futuro imperatore; nel secondo, la parte compiuta da Giuseppina imperatrice e regina; nel terzo, *Joséphine après le divorce*, gli indici sufficienti su la donna, a fine di ricostituire ed apprezzare definitivamente il suo carattere.

Accusato da alcuni di portare nei suoi giudizi contro Giuseppina una certa acrimonia e l' intenzione sistematica di denigrarla, il Masson seguita tuttavia a dire tutto ciò che ha trovato, che ha pensato, che ha concluso, senza reticenze e senza compiacenze. Poichè Giuseppina fu, durante così lunghi anni, la compagna della gloria di Napoleone, è, secondo alcuni, inutile ed irriverente il ricercarne le origini, la vita intima e segreta, le relazioni e le abitudini: non si deve toccare quella donna, poichè ella è sacra! - hanno gridato. Anche un antico poeta disse: « Non colpite le donne nemmeno con le rose ». Ma questi ritegni possono aversi se questa donna non ebbe alcuna parte nella vita pubblica, se non ebbe nessuna influenza attiva sul suo tempo, se i partiti non ebbero premura di dar di lei un'imagine bugiarda, falsando la storia, sovente

a di lei vantaggio. Di una donna indifferente e senza altra importanza che quella d'un titolo regale, non val la pena di ricercare le magagne e di discutere le avventure: allora si può, anzi si deve, non colpirla nemmeno con le rose. « Ma conviene forse » - domanda il Masson - « di estendere la regola a quelle che presero un posto nello Stato, che, direttamente o no, furono associate ai grandi avvenimenti ed alle grandi passioni dell'umanità? » In tal caso la vita privata, il pudore femminile ed il rispetto scompaiono, poichè la donna non è più che un personaggio della Storia, la cui prerogativa indispensabile è appunto la verità integrale su gli esseri che le appartengono.

Quante donne, senza essere state nè regine nè imperatrici, non ebbero su i re e su gli imperatori e di conseguenza su le nazioni, maggiore ascendente che le spose legittime, maggiore influenza nel vortice degli avvenimenti! La Storia dovrebbe forse trascurarle, per omaggio ad un sesso che tuttavia ebbe potere su popoli? Si dovrebbe forse trascurare la moglie del poeta Scarron, che, marchesa di Maintenon, guidò il braccio e la mente di Luigi XIV? o trascurare, per il solito aforisma delle donne da non colpire nemmeno con le rose, una Madame de Pompadour che, durante quattordici anni, esercitò una così perniciosa influenza sul regno del re Luigi XV? Il Masson pensa che no, e tutti gli uomini di buon senso devono essere con lui.

D'altra parte, studiando Napoleone, lo storico si è imbattuto in Giuseppina e deve studiare la parte che ella ebbe nel governo Napoleonico, in relazione col carattere di lei. Per questo ha bisogno degli *antecedenti*, senza i quali non è possibile definire e ricostituire un carattere: ecco perchè fruga nel suo passato oscuro, nelle prime avventure della sua vita romanzesca. Ed è appunto a questo studio, a queste indagini che molti si ribellano, molti che vogliono Giuseppina intangibile come Maria Antonietta. Se non che la differenza fra le due Sovrane non è pic-

cola: Maria Antonietta per le sue sventure, il suo coraggio e la sua morte impone rispetto e la critica si arresta. Non così per Giuseppina che non ebbe mai gravi sventure, cui è impossibile anche con la più buona volontà del mondo scoprire del coraggio, e che fin nella morte non ha motivi di pretendere onore.

L' irragionevole ammirazione di taluni per Giuseppina, il Masson la spiega col fatto che una religione si è fatta intorno all' Imperatore. Ora, in ogni religione le divinità che il popolo adora, sono a coppie ed una dea deve essere prossima a un dio, poichè una religione esclusivamente mascolina non saprebbe a lungo sedurre e prostrare i Latini, e bisogna che l'elemento feminile vi sia introdotto. Giuseppina rappresenta questa necessità nel culto napoleonico. Altrove, la leggenda favorevole a Giuseppina è accolta con festa, perchè tale da diminuire Napoleone, innanzi ai Pigmei, cui l' imperatore fa troppo fastidiosamente avvertire la loro piccolezza. E già dallo inizio del secondo Impero un movimento si pronunzia favorevole a Giuseppina per darle un posto nella Dinastia ed è fatica veramente ufficiale. Il *Partant pour la Syrie* diviene l' inno ufficiale, invece del *Vivat* de l'abate Rose, della *Marche de la Caravane* e del *Veillons au salut de l'Empire* che risonavano altra volta nelle solennità imperiali. Con una stupefacente propaganda si sparge a milioni di esemplari il ritratto di Giuseppina. Un solo quadro, uno solo, entra al Museo di Versailles, ed in questo quadro, consacrato a Napoleone, v'è anche Giuseppina. Non si trova a Parigi una piazza per erigere una statua all' Imperatore, ma se ne trova una per la statua di Giuseppina. Così la leggenda si forma e trionfa. L'aureola ricinge la Beauharnais, persona sacra!

Per la verità della storia, Frédéric Masson intende, con questa *Joséphine de Beauharnais* e coi volumi che seguono, di sfatare quella leggenda e distruggere quell'aureola, riducendo l'Imperatrice a ciò ch'essa veramente

ed unicamente fu. « In questa inchiesta, dice il Masson, Giuseppina avrà, alla fin dei conti, più guadagnato che perduto: ella sembrerà più amabile essendo più umana e più vera. Ella s'innalza per le tristezze e le penurie della sua giovinezza. Non è più qui una cartapecora rigonfia a cui si è data l'apparenza dei busti di cera che si vedono nelle vetrine dei parrucchieri, che, con delle grazinece da giornale di mode, espone, con una voce fonografica, gli aforismi di Marco di Saint-Hilaire o di Mathurin de Lescure. È invece una donna di carne e d'ossa, con poco cervello - e con molti sensi! »

Restituita così al suo vero carattere di donna del suo tempo, del suo paese e del suo ambiente, non v'è più da stupirsi s'ella ha gusti, desiderì, abitudini, sentimenti e pensieri, quali li hanno le donne simili a lei. Non vi pare? Non è più la divinità creata dalle litanie apologetiche, non è la persona sacra che pecca e fallisce: è la donna, l'essere umano che trova la sua scusa, come imperatrice e come donna, nel famoso *humanum est errare*. I suoi capricci e le sue stranezze divengono, così, regolari e giustificabili... o quasi. E da questo può venire un'altra ragione di ammirazione a Giuseppina: ella, avendo sempre cercato il lusso ed il piacere ed avendoli trovati, venne balzata, per una fortuna veramente inimaginabile e stupefacente, dai più modesti gradini sociali alle più alte e vertiginose sommità della grandezza e della gloria. Come si comporta Giuseppina dopo questo sbalzo repentino? Non male certamente: ella spiega molte qualità, è distinta, è attività, è delicata di cuore, è eletta di spirito. Ora queste qualità non sono tanto più pregevoli in lei ch'ebbe quel balzo inverosimile e repentino di fortuna, che non in un'altra per la quale l'elevazione non fosse stata così vertiginosa, lo sbalzo non così repentino, un'altra che avesse avuto un'educazione più solida e completa, delle relazioni più eminenti ed un destino meno brusco e meno strano? Certamente - ed a Giuseppina va dato questo vanto.

Solamente, dirò anche io col Masson, non è più un'Imperatrice, non è più una grande dama: - è semplicemente una donna.

Ma dell'Imperatrice (nel secondo volume del Masson, *Joséphine Impératrice et Reine*) noi apprendiamo la vita. la vita più sontuosa, più dispendiosa, più prodiga che mai donna abbia vissuto. Frédéric Masson ci narra questa vita con una precisione ed una minuzia estreme. Sfilano innanzi a noi i cinque anni e sette mesi durante i quali Giuseppina fu associata all'Impero, dal 28 Floreale, anno XII (18 maggio 1804) giorno in cui il Senato andò a salutare a Saint-Cloud Giuseppina col titolo d'Imperatrice, fino al 16 dicembre 1809, quando nel palazzo delle Tuileries venne disciolto il suo matrimonio con Napoleone. Quanti avvenimenti in questo lustro: essi sono tanti che quasi sembra debbano occupare venticinque o trent'anni di vita umana! « Quante cerimonie - quante feste, quanti viaggi; quattro trattati di pace sconvolgenti intieramente la faccia dell'Europa, l'Austria due volte conquistata, la Prussia annichilita, la Russia diminuita, la Spagna invasa, l'Italia costituita, la Germania confederata, la Polonia in via di rinascenza; il secolo che si leva in una luce d'apoteosi che lo illuminerà tutto intero, scosso e come inebriato da quel vento di gloria che nei primi giorni ha traversato l'immenso e fremente trofeo delle bandiere conquistate; nomi di battaglie dalle sillabe strane e misteriose, come dettate dal destino per incidersi nel ricordo dei popoli: Austerlitz, Jéna, Eylau, Somo-Serra, Essling, Wagram, tutto questo si svolge in cinque anni, e questi cinque anni il cui splendore accieca, gettano nell'ombra tutto ciò che li segue e, tirando a loro tutti gli sguardi, sembrano il secolo stesso e quanti altri secoli ancora!

Ed a questi cinque anni di gloria e di splendore inebrianti Giuseppina fu partecipe, come Imperatrice e Regina. Il Masson, dunque, ci fa assistere a tutta la sua vita fin nei più piccoli particolari. È dapprima l'esistenza di

Giuseppina alle Tuileries, la descrizione del suo appartamento, la cronaca deliziosa d'una sua intera giornata, il suo risveglio. l'ingresso dei cani a salutare la loro padrona. la *toilette*, il da fare delle cameriere, le vesti intime dell'Imperatrice, la seduta col parrucchiere, le vesti e le mode. i fornitori e le spese favolose di Giuseppina, i suoi giojelli. i suoi debiti, i suoi capricci, le sue fantasie; l'occupazione della sua mattinata col *secrétaire des Commandements*, cui, mentre compie la sua *toilette*, dà ordini per le udienze. i sussidi, le presentazioni, le beneficenze. le compere e via dicendo; e poi il professore di storia, la visita del medico, il *déjeuner* con Napoleone; le futili occupazioni del pomeriggio, quali una partita di bigliardo con un ciambellano che fa di tutto per perdere, o qualche breve suonata di arpa o del ricamo: poi la conversazione; poi i ricevimenti di genti d'ogni specie. sollecitatori. presentazioni, raccomandazioni, ecc.; prima delle sei, la *toilette* per il pranzo. i *décolletés* di *tulle* ricamati d'argento e d'oro, guarniti di pizzo d'Inghilterra, di merletto d'argento, con fiori a rilievo di tutte le sfumature. con le *blondes* gigliate d'argento, trapunte d'oro; e talvolta, l'assistenza di Napoleone alla *toilette* di sua moglie. Allora si divertiva a interrogare le cameriere: « Che cos'è questo? Che cos'è quest'altro? Non ho veduto ancora nulla di simile! A che cosa serve? Quanto costa? » E intanto dava una scoppola ad una, un pizzico a un'altra su la gota o all'orecchio, senza nessun riguardo per la maestà dell'Imperatrice, poichè le dava per scherzo dei colpi su le spalle ignude; infine, il pranzo, poi la serata, poi la lettura dei romanzi all'Imperatore, poi la quarta *toilette*, quella per la notte e... le visite di Napoleone nell'appartamento della sua augusta signora.

Altre pagine del più alto interesse il Masson consacra alla casa dell'Imperatrice: ce ne svela le usanze, ne descrive le etichette, ne sminuzza i cerimoniali. Sfilano innanzi a noi, confusamente, la dama d'onore, le dame di

compagnia, gli elemosinieri, le dame di Palazzo, i ciambellani, i cavalieri d'onore, gli scudieri, ecc., ecc.; scendiamo nelle scuderie private dell'Imperatrice, ne esaminiamo l'organizzazione, osserviamo le carrozze di gala, di mezza gala, di servizio, i cavalli, le livree, ogni nonnulla; e risaliamo per assistere alle cerimonie ed alle feste; l'incoronazione, i cortei, i cerimoniali, i battesimi ed i matrimonî di famiglia, i banchetti imperiali e i grandi balli, i circoli dell'Imperatrice, le danze ed i concerti, la musica di camera, le attitudini d'impresario di Napoleone, il teatro di Corte alle Tuileries e via dicendo, per cento pagine gustosissime e sfarzose, come le feste ed i lussi che descrivono.

Altri capitoli sono dal Masson dedicati alla dimora di Malmaison: assistiamo a nuovi lussi, a nuovi fasti. Trianon e Malmaison ci sono descritti fino al mobilio, ai fiori, agli orti botanici, agli animali, alle fabbriche, alle acque, alle antichità, ai gabinetti di mineralogia, ai quadri, ai ritratti, alle statue, agli artisti: tutte le apparenze di Malmaison ci son descritte alla perfezione dal Masson, di Malmaison che fu la vera espressione di Giuseppina. E poi ancora i piccoli ed i grandi viaggi, Fontainebleau e Strasburgo, Rambouillet ed il Reno, Aix-la-Chapelle e l'Italia, Plombières e la Germania... Ma che vale spendere ancora parole? Voi avrete già compreso quali libri interessanti sieno questa *Joséphine de Beauharnais* e questa *Joséphine Impératrice et Reine* di Frédéric Masson; libri che non dovrebbero mancare nè nella biblioteca d'un artista, d'uno scrittore o d'uno studioso, nè su i *tabourets* delle signore intelligenti: essi istruiscono dilettando, fanno rivivere tutta un'epoca di gloria e di splendore, in cui parve che, tutto il mondo fosse intento a quella grandezza, come suggestionato dal fascino possente che Bonaparte spandeva intorno al suo eroismo, alla sua forza, al suo coraggio, alla sua quasi divinità di maestro d'energia ed alla sua potenza di conquista!

DIEGO ANGELI

UN ROMANZO SENTIMENTALE: « LILIANA VANNI »

Carlo Baudelaire, in un momento di suprema sazietà, invocava di discendere *au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*... Ora invece, in questa anarchia letteraria che segna il punto di passaggio da un secolo all'altro, in quest'anarchia letteraria in cui hanno libero sfogo le più strane frenesie di fantasia e d'ispirazione, di tecnica e di stile, per trovare del nuovo non bisognerebbe più ricorrere *au fond de l'Inconnu*, ma attenersi invece alla vita più nota e più universale, ispirarsi a quell'umile verità, sotto la cui norma severa Guy de Maupassant ha scritto uno dei suoi romanzi più gloriosi. Sembra infatti veramente smarrita la traccia della verità, e pochissimi libri oramai ci dànno idea di un'umanità profonda, di un'opera di vita, di sangue e di muscoli, e non di cervello malato e di nervi sovreccitati. *Liliana Vanni*, il romanzo che Diego Angeli pubblica presso l'editore Giannotta di Catania, è appunto da segnarsi tra quelle rare eccezioni alla comune follìa letteraria.

Nulla di più umano, infatti, e di più vero di questa umile storia, umile in quanto è vita di ogni giorno e narra uno di quei drammi cui ogni giorno nella vita vera passiamo rasente. Carlo d'Anghiari, il gentiluomo fiorentino, giovane, colto, ricco, un po' artista, che s'innamora alla follia di Liliana Vanni, una pittrice romana, dalla bellezza al tramonto e dalla moralità completamente smarrita, chi di noi non l'ha conosciuto? Chi di noi non si è commosso, commosso come in presenza di un fatto inelut-

tabile, innanzi al destino che vincola per sempre un cuore nobile e puro come quello del d'Anghiari alle vizze carni e alle carezze lusingatrici di una cattiva donna, di un *cattivo avanzo*, com'è da tutti chiamata Liliana Vanni? Leggete, in varii capitoli del romanzo, le atroci alternative che subiscono il cuore e la coscienza del d'Anghiari. Egli si ribella, ma l'antica malìa lo riprende. Sente la bassezza del suo amore, vuole sfuggirvi, ma una sola parola di Liliana basta a riafferrarlo. Il tradimento, l'abbandono, l'offesa, non lo sottraggono a quella Dalila fatale. E nemmeno quando ella gli contende il figlio nato dal loro amore, per poi abbandonarlo alle cure di una domestica qualsiasi, egli trova la forza per l'ultima ribellione. L'amore, il dolore, il desiderio insoddisfatto, l'*envoûtement*, come dicono i francesi, fanno di lui una povera marionetta, un povero brandello sentimentale, in balìa di una cattiva donna e di un destino avverso. È l'eterna storia, tanto vecchia e sempre vera, che unisce - a traverso secoli intieri di letteratura - il cavaliere des Grieux, umile schiavo di Manon Lescaut, al Mateo, folle dell'infedele Conchita, nel delizioso e profondo *La Femme et le Pantin* di Pierre Loüys, per citare fra i due primi - e fra i più lontani - di questi tristi eroi che mi ritornano in mente. Carlo d'Anghiari s'unisce a quel triste drappello d'amore e di dolore, di sacrifizio e di viltà.

Vedete in *Liliana Vanni?* Bisogna che sopraggiunga un tragico fatto, che il figlio del suo amore, abbandonato ad una serva, da Liliana che gode e ride a Montecarlo in braccio ad un nuovo amante, bisogna che quella povera creatura dolente gli muoia tra le braccia in una notte atroce, perchè Carlo d'Anghiari risorga dal suo avvilimento, perchè la luce si faccia nell'anima sua ed egli raggiunga la forza per giudicare definitivamente Liliana e per sottrarsi per sempre al suo fascino perverso. Ed è questo epilogo che dà la sua nobiltà di morale al romanzo dell'Angeli. Esso ci mostra, è vero, un uomo de-

bole, un vinto, un innamorato che talvolta diviene anche vile: ma il libro non si chiude su la debolezza di questo povero eroe e su la sua viltà. Noi lo vediamo nelle ultime pagine, ribelle, giudice indipendente ed austero di tutto il suo passato. Leggete: « Il pensiero tornò al bambino, che riposava per sempre sotto i fiori. Cosa aveva fatto lui, Carlo d'Anghiari, per consolare quella vita dolorosa? Aveva pensato prima di tutto, e sopra tutto a se stesso, al suo amor proprio, alla sua passione, aveva lasciato il figlio perchè la madre lo aveva respinto. Qualche scrupolo prima, qualche fiore dopo, e tutta la sua azione di padre si era limitata a ciò. Era anch'egli, come gli altri, l'estremo egoista ».

In queste ultime parole, che son tutta una requisitoria, un insegnamento risiede. *Liliana Vanni* è, dunque, una pagina di vita, un grido di umanità, a cui un significato morale dà alla fine tutta la sua portata e tutta la sua elevatezza. E accanto a questa, altre virtù sono nel libro di Diego Angeli: una narrazione snella ed elegante, una signorilità di lingua e di stile, un profumo di poesia ed una nebbia di malinconia, che si uniscono all'emozione profonda che è negli ultimi capitoli. Si può essere quanto si vuole induriti nella lettura dei libri e si può essere quanto si vuol corazzati contro l'emozione letteraria, ma non è possibile leggere quelle ultime pagine – la morte del piccino e l'umile funerale - senza sentirsi le lacrime agli occhi. Io lo confesso senza vergogna e senza umiltà: quest'emozione profonda io l'ho provata intera.

Questa *Liliana Vanni* - dove l'analisi è penetrante ed acuta, dove i personaggi vivono di vita vera e ci son rivelati dai loro gesti e dalle loro parole (vedete il capitolo in cui Liliana va in casa dell'usuraio) - questo bel romanzo, tra qualche disuguaglianza di stile, qualche squilibrio e qualche prolissità, difetti minori, ha per me un solo difetto un po' grave. È l'eccesso del paesaggio. È un continuo commento che l'autore fa ai sentimenti dei suoi

eroi, con lo spettacolo della natura. Commento bellissimo, armonioso, pieno d'arte e di poesia, ma che rallenta l'azione e distrae il lettore dal dramma. Non è poi vero che il paesaggio sia così saldamente unito alle nostre passioni, ai nostri sentimenti. Essi sono il più delle volte indipendenti dal paesaggio che ci circonda. Si può soffrire o godere con uguale intensità tanto nel più elegante dei salottini *liberty*, quanto nella solennità meridiana di una campagna romana, quanto nel silenzio notturno che è su la tolda di un transatlantico in rotta verso i paesi del sole. Ma anche questo, come altri difetti letterari dell'Angeli, ha in sè stesso il compenso. Descrive forse troppo, ma descrive tanto bene! È forse un po' prolisso, ma è tanto sottile e tanto delicato!

Io ricordo molte sere di autunno e d'inverno in un salottino raccolto dove mormora il *samovar*. Odo la voce del giovane poeta dirmi lentamente i suoi versi. Sono innumerevoli, e molti sono bellissimi. E quando io gli domando perchè non dia sfogo, almeno su i giornali, a tutta quella primavera di poesia, egli mi dice che scrive per un suo sfogo personale; ed ha nelle sue parole una ritenutezza di aristocratico e di solitario. Com'è il poeta, così è tutto lo scrittore. Gettò al fuoco un volume di versi, *Le alessandrine*, perchè gli parve freddo e manierato; - e scrisse le belle liriche umane e patriottiche della *Città di Vita*. Rinnega quel suo *Inarrivabile*, troppo voluto e troppo decadente - e pubblica questa *Liliana*, vera ed umana, sopra tutto sincera. È un giovane scrittore che vuol divenire sempre migliore. Ed arriverà certo a coronare la sua bella ambizione.

1901.

LUIGI CAPUANA

PER UNA CENERENTOLA LETTERARIA

Quella Cenerentola che è la critica letteraria e cui per ora nessun *prince Charmant* accenna a portare la bella scarpetta smarrita, ha però in Italia tre o quattro amabili innamorati che le conservano i suoi prestigi e la difendono contro gli assalti dei monelli e l'invasione della *réclame* spicciola. Luigi Capuana è tra questi innamorati dei più ardenti e dei più serii e profondi. Pur continuando la sua laboriosa e luminosa carriera di romanziere, di novelliere e di autore drammatico, Luigi Capuana consacra di tanto in tanto un fitto volume a quella povera Cenerentola, gemma di cui ella orna le sue vesti sciatte e sbrandellate, che hanno ancora la parvenza lontana del paludamento regale che fu, grazie a Francesco de Sanctis, a Giosuè Carducci ed a pochi altri, oramai taciturni.

Luigi Capuana, sempre con più bella baldanza e con maggiore giovinezza, affronta l'aspro magistero della critica. I suoi giudizi sembrano e sono opera di spirito maturo per la saggezza e la serenità che li eleva, ma hanno freschezze primaverili di giovinezza e di entusiasmo nella forma in cui sono espressi.

La Francia, frattanto, segue in parte le sue tradizioni luminosissime. Dai critici del Primo Impero — Victorin Fabre, Geoffroy, M.me de Stael - a quelli della Restaurazione, Paul-Louis Courrier, Villemain - a quelli che fiorirono sotto il governo di Luglio e Sainte-Beuve, e Musset, e Gautier, e Ampère, e Vinet - fino ai moderni,

da Edmond Schérer e da Ippolito Taine a Emile Faguet, a Lemaître, a France, a Zola, a Paul Adam, a Bourget, a Fouillet, a Rod, a Doumie, a Brunetière, a Théaux, al profondo Henry Bordeaux, ecc. ecc., la letteratura francese prolunga la sua primavera ininterrotta di critica e di dottrina. Noi, invece, negli ultimi anni, dopo la critica eretta a solenne monumento letterario di Francesco de Sanctis, dopo quella bronzea del Carducci, dopo quella delicata del Nencioni e quella presente di qualche solitario spirito acuto e sincero, siamo caduti in mano ai più turpi monatti dell'ignoranza e della presunzione, gente sfrontata che scrive di ciò che non sa e che profana tutto ciò che tocca. In questo stato di cose, in cui uno scrittore si vede frantumare e frugar la sua opera da tutti i tarli letterarii italiani, bisogna salutare con animo lieto libri di critica giovane, sana e vigorosa come queste *Cronache letterarie* che il Capuana pubblica presso l'editore Giannotta.

Egli è giovane, ho detto: ed è il suo vanto più bello. Leggete quella sua conferenza su i nuovi ideali d'arte e di critica, con la quale s'apre il volume; è una dòtta, serena, efficacissima risposta al *Che cosa è l'arte?* di Leone Tolstoi, ed è più fresca e più ardita per nuovi ideali e per lontane visioni, di quanto non sia la critica dei giovani più battaglieri e più d'avanguardia. Leggete quella requisitoria inesorabile su l'opera di drammaturgo e di poeta compiuta dal povero Felice Cavallotti; tra la critica contemporanea v'è pochi esempi di uno scrittore la cui opera sia stata sviscerata, pesata, valutata, come il Capuana ha fatto pel Cavallotti, al quale, solo con lo Scarfoglio, contrasta la fama di poeta e gli allori di drammaturgo. Pochi scrittori, in fatti, furono così favoriti dalla politica nelle vicende della loro fama. A teatro, più che l'autore, si applaudiva il deputato, e nei suoi libri, trascinati dalle idee sovente melodrammatiche o dalle rosse rettoriche del patriottismo, si trascurava di notare la dappocaggine della forma e la sua miseria. Il Capuana, in somma, porta uguale

slancio di simpatia ed uguale completa dedizione all'opera che esamina, così a Goethe come a Ibsen, così a Zola come a D'Annunzio. V'è quì uno studio su l'opera di Alfonso Daudet, dove l'autore del *Nabab* è studiato con tale acume, con tanta profondità, che anche un lettore che non avesse mai veduto nemmeno il frontespizio di un libro del Daudet, avrebbe però un' idea esatta ed intera di ciò che il volume contiene. E guardate con quale disinvoltura Luigi Capuana passa, in queste *Cronache letterarie*, da un romanzo di Ugo Ojetti ad un'opinione di Ermete Zacconi, da un romanzo del nostro caro Ugo Fleres ad un profilo finissimo di Eduardo Boutet, da un libro di critica del Rod a uno di Pica, da una polemica pel contegno dello Zola durante l'affare Dreyfus ad un libro di vagabondaggio ideale del Fogazzaro, da uno studio su la poesia dialettale di Giovanni Meli ad una caustica contraddizione ai propositi d'una Società in formazione per gli studii francesi in Italia, da Tullo Massarani al giovane simbolista ed esteta Romolo Quaglino, dall'esame acutissimo della nevrosi artistica alla sua geniale difesa dall'appellativo di *strenuo campione del naturalismo in Italia* che lo perseguita e che l' illustre scrittore respinge. Leggete le pagine su quel disertore della letteratura che è Ferdinando Martini; leggete quelle molto serene consacrate ad Edmondo de Amicis: non sdilinquito innanzi ai sentimentalismi dell'autore del *Cuore*, ne riconosce però le più allettatrici qualità. In un certo punto, a proposito del de Amicis, il Capuana scrive: « A me, per esempio, la troppa sentimentalità non piace affatto: mi sembra un falso modo di sentire e di vedere le cose ». Perchè, amico mio? Lasciate che questi libri eccessivamente sentimentali vengano fuori: non sempre è vero ch'essi non possano essere sinceri. Noi abbiamo tanti libri cattivi, amari, dolorosi. E molte volte quei libri *buoni* sono dolci amici che riconciliano con l'umanità noi che li leggiamo, la sera, riposandoci accanto al fuoco, di una giornata di lavoro. Se vi

sono di questi poeti nella cui anima il sentimento ha così soavi gorgheggi, lasciateli cantare liberamente, poichè la loro canzone potrà cullare i nostri dolori e darci l'illusionr d'un mondo migliore ed un po' più di pietà pei nostri fratelli umani!

Io spero di avervi dato in questa frettolosa notizia, un'idea dell'eclettismo che onora queste *Cronache letterarie*, della vita di pensiero che le nobilita, della serenità che le illustra, della amabile genialità e della rosea giovinezza che passano in queste pagine con in mano il fiore d'eliotropio. Luigi Capuana dà esempio ai giovani delle più elette virtù letterarie. E pure augurando alla letteratura italiana i prossimi trionfi del *Marchese di Roccaverdina*, sento di augurarle anche molti libri di critica come queste *Cronache letterarie* dove uno scrittore illustre come Luigi Capuana ha racchiuso ogni palpito della sua anima irrequieta ed ogni vicenda del suo irrequieto pensiero. Io raccomando sopra tutto ai giovani, e molto affettuosamente, questo libro: vedranno che alcuni di essi vi sono studiati e osservati dal Capuana non con la burbanza d'un vecchio che li teme, ma con la dolce tenerezza d'un fratello maggiore che li ama!

1901.

MONSIEUR DE STENDHAL

« Qu'ai-je été ? Que suis-je ? En verité
je serais bien embarassé de le dire. »
BEYLE.

Precisamente Stendhal ha scritto su sè le parole che ho scritte più sopra. « Che sono stato ? Che sono ? In verità sarei molto imbrogliato dovendolo dire. » Questa frase può sembrare una qualsiasi *blague* di quello spirito francese che monsieur de Stendhal aveva solamente velato con la semplicità faticosa di Arrigo Beyle, cittadino milanese. Può anche sembrare la triste riflessione di un uomo che pensi di aver interamente mancato il suo destino. Ora invece vediamo come nè la *blague*, nè una considerazione pessimista su se stesso, abbiano dettato quella dichiarazione curiosa. In fatti che volete dicesse di sè e della sua opera un uomo, uno scrittore che al primo quarto di secolo diceva : « Io sarò compreso verso il 1880 ? » uno scrittore che aveva questa potenza di antiveggenza, un uomo e un artista che si sentivano così fuori del loro tempo, così lontani dalle anime e dalle menti dei loro contemporanei, da calcolare necessarii cinquant'anni di letteratura, d'arte, di scienza, di progresso perchè fossero intesi ed apprezzati ? Ciò che è indubitabile è questo: che Stendhal quasi ignoto allora, ha oggi raggiunto una tale gloria (e precisamente nel decennio fra il 1880 e il 1890) che il suo nome è rispettato e amato come quello di Balzac. Così che si è avverato ciò che Sainte-Beuve, pure accanito avversario di Stendhal, diceva dei libri lui : « I suoi romanzi saranno la Bibbia del secolo XIX ».

E tutto questo perchè? Perchè questo monsieur de Stendhal, questo Beyle, uomo elegantissimo e fredddurista olimpicamente sereno, questo soldato di Napoleone, questo diplomatico e scrittore di romanzi, di viaggi, di storie e di critiche, ebbe un'originalità di spirito essenziale, aumentata e adornata da un'educazione assolutamente personale. Quest'originalità che alcuni studiosi di lui hanno rivelata ha prodotto intorno allo scrittore del '30 — e così poco romantico! — dapprima un movimento di curiosità, ingranditosi di poi e nobilitatosi fino ad assumere le forme splendenti dell'ammirazione e sino a far toccare allo scrittore del *Rouge et noir* le vette alte e difficili della gloria decretata dai posteri di cinquanta anni. E quanti hanno letto Beyle in un solo pensiero e lo hanno amato ritornano a lui come un morfinomane all'ago mortale. Non diceva Sainte-Beuve che « ceux que Beyle a mordus sont restés mordus? » Lo scrittore originalissimo, infatti, non ammetterà lettori che lo discutano o che lo tollerino: gli scrittori terribili come Stendhal o si adorano, o si odiano, semplicemente.

Ma ora gli amori in numero maggiore sono andati verso Stendhal. Perchè i sentimenti suoi e dei suoi eroi sono di giorno in giorno divenuti maggiormente di tutti noi. Stendhal è un sensualista ideologo, poichè l'origine di ogni nostro pensiero egli l'attribuisce solamente alla sensazione; e mai come ora le sensazioni furono molteplici vibranti continue, mai come ora ci sopraffecero e tennero le veci dei sentimenti. Ricordate quell'uomo profondo che diceva: « Io mi commuovo quanto voi; ho pochissimo cuore, ma ho moltissimi nervi estremamente sensibili ».

Parlare ancora di Stendhal, ormai analizzato sotto tutti i suoi aspetti, sarebbe superfluo. Ma io non voglio che dare una frettolosa notizia di un volume di sue opere postume, *Napoléon*, pubblicato ora per cura e con note di Jean de Mitty, editrice la *Revue blanche*. Il libro che ha

tre o quattro profili di Valloton, contiene il commentario su la corte, l'armata, i ministri, il Consiglio di Stato e l'amministrazione di Napoleone: pagine di viaggio in Germania, a Brunswick e in Italia; un saggio su l'Inghilterra e lo spirito inglese: un giornale di viaggio in mare; una larga raccolta di pensieri e due commentarii su due comedie di Molière, *Les femmes savantes* e *Les amants magnifiques* e curiosissime note sul teatro, frammenti di gioventù.

Le pubblicazioni postume sono l'inferno letterario per gli scrittori. Se lo Stendhal è uscito finora vittorioso da queste pubblicazioni antipatiche lo deve al suo ammirevole ingegno. Pochi scrittori si sono come lui preparati a passare ai posteri, a cader misera preda dei rovistatori di biblioteche: tutto quello della sua opera che egli desiderava rimanesse ignoto ha avuto la premura prudente di distruggerlo. Ogni qual volta la fecondissima biblioteca di Grenoble dona a qualche suo frequentatore che sa frugare un nuovo manoscritto di Stendhal si riaccendono fieramente le discussioni che infiammarono gli ultimi anni di vita dello scrittore diplomatico.

La bellezza e l'originalità dello stile di Stendhal sono nella dipendenza completa dell'espressione dall'idea. Stendhal stesso nella prefazione alla *Vie de Napoléon* diceva: « *J'aurai toujours le courage de choisir le mot inélégant, lorsqu'il donnera une nuance d'idées de plus* ». Egli è dunque un analista sublime, perchè la passione dell'analisi per le anime d'elezione si riassume tutta nell'elevare un sentimento all'ampiezza di un pensiero. L'analisi era in Stendhal una necessità quasi morbosa di spiare continuamente il suo essere, di speculare sul minimo fenomeno, e d'ingrandirlo di proposito, per averne un insegnamento e dedurne una legge. Ed oltre l'analisi scintilla sempre il suo spirito straordinario, che si rivela nella parola pittoresca, nel tratto vivo e profondo, nell'espressione concisa e rapida che dà luce a un pensiero, a un sentimento, a un'idea, a un paradosso.

Tutte le sue virtù magnifiche di analitsa e di scrittore si ritrovano in questi suoi ultimi scritti postumi. Più importante è il breve commentario su Napoleone. Quando nel 1845 fu decisa la pubblicazione dell'opera postuma di Henry Beyle intitolata *Mémoires sur Napoléon*, l'esecutore testamentario di Stendhal, Raoul Colomb, non osando compiere solo una simile impresa, portò il manoscritto a Merimée. L'autore di *Colombe* fu poco amico all'opera stendhaliana poichè il manoscritto fu dato alle stampe menomato, corretto, modificato evidentemente da colui che era stato richiesto di un consiglio e di un aiuto. Quella opera allora non ebbe più il suo significato. Lo Stendhal che provava una specie di sentimento religioso scrivendo la prima frase della storia di Napoleone ebbe tuttavia il coraggio di dire la verità *su tutto* anche contro il suo eroe adorato. Questo coraggio, però, non appare nel volume che poco opportunamente Prosper Merimée volle mutilare. Appare invece nei frammenti soppressi allora e pubblicati ora. Estratti da una serie di quaderni depositati alla biblioteca di Grenoble, furono scritti da Beyle durante il suo consolato di Civitavecchia. Solo Colomb li conobbe. Li giudicò forse indegni del giudizio di Merimée? Chi sa. E questi invece sono i frammenti più gravi, più sinceri, più importanti dell'opera che, mutilata, perdette tanta parte del suo vigore storico.

Il tempo non mi consente di dilungarmi nè su questi frammenti, nè su le note di viaggio, nè su i *pensieri* che Stendhal chiamava i *suoi magazzini*. Egli vi ha messo tutto: letteratura, amore, politica, storia, filosofia, pittura, appunti personali... tutto, con un'inquietudine impressionante. Nè posso dire dei suoi commentarii su le comedie di Molière, scritti in giovinezza, quando s'occupava quasi esclusivamente di teatro, così che a Mosca, durante la campagna di Russia, lavorò lungamente a una commedia *Letellier*, quasi ultimata.

Io ho voluto solo indicare con poche notizie quest'ul-

tima importante pubblicazione agli appassionati di questo grande scrittore, chiamato da Flaubert disdegnosamente *Monsieur Beyle*, mentre prima Ippolito Taine e poi Bourget e Barrès hanno riconosciuto nell'autore di *Napoléon* il creatore della sensibilità moderna, mentre il Taine proclama più volte *La chartreuse de Parme* uno dei più grandi romanzi del nostro secolo.

CARLO DEL BALZO

LA POLITICA NEI ROMANZI

Incontestabilmente il romanzo moderno si va orientando verso due nuovi poli, il romanzo storico ed il romanzo di costumi. Il romanzo di caratteri ed il romanzo di analisi non hanno più prospere le sorti. Con questo non si può dire ch'essi sieno morti e sepolti. Vi saranno in tutti i tempi romanzieri che riesumeranno quella classica forma abusata. La pedanteria e lo snobismo sono stati i suoi più fieri nemici. Infatti, da una parte abbiamo avuta l'esagerazione dell'analisi, l'abuso dei termini scientifici, la monotonia dei toni grigi. Di alcuni romanzi psicologici, in cui i fatti eran ridotti ai minimi termini e in cui le pagine eran riempite da una fitta selva di deduzioni raccolte e fissate in pretensiosi termini scientifici, la lettura era insopportabile. Dall'altra parte, lo snobismo ha infestato i romanzi contemporanei. Su l'esempio di qualche scrittore francese, gran numero di romanzieri si sono dati all'analisi degli amori aristocratici. Il pubblico, per un certo tempo, ha tenuto loro bordone. Non v'era straordinario all'ufficio del Registro, non v'era sottoprefetto di seconda classe che non avesse desiderio di sentir l'odore dei merletti di una duchessa almeno a traverso le pagine di un romanziere. Le donne borghesi sono andate in estasi innanzi alla bourgettiana enumerazione dei serici *dessous* di Mme Moraines! I giovani di parrucchiere si sono elettrizzati innanzi alle ottanta paia di calzature che costituivano la « biblioteca » di Raymond Casal! Gli ar-

ciduchi e le arciduchesse dell'*Idillio tragico* hanno avuto degli imitatori e delle imitatrici nell'ingenuo mondo borghese. Le *demi-vierges* hanno fatto furore e propaganda. La nostalgia di Parigi ha afflitto molti cuori di suscettibili lettori. Le *Folies-Bergères*, gli *Ambassadeurs* e il Padiglione d'Armenonville son divenuti la mèta dei più ambiziosi desiderii. Abbiamo visto dei commessi di negozio posare a *blasés* e a *fêtards* per aver percorso cinquecento volte lo stesso marciapiede o cantato il ritornello a una gallina vestita di seta e di lustrini sul palcoscenico di un caffè-concerto. Abbiamo visto signore sentimentali e clorotiche, sartine di Pontecorvo o modistine della signora Julie Bloc, prender le pose più bizzarre e più grottesche per rassomigliare alle predilette e seducenti eroine dei romanzieri francesi. L'alcova è stato il nuovo campo di battaglia, i baci erano armi sterminatrici e la polvere di riso accendeva i bellicosi ardori. L'algebra del matrimonio è stata intieramente risoluta e il triangolo dell'adulterio è stato geometricamente sviluppato secondo tutti i teoremi del vecchio Euclide!

Ora i tempi sono cambiati. Il romanzo d'analisi non è morto perchè non potrà mai morire, ma tuttavia successi come quelli del *Quo vadis* e dei romanzi di Massimo Gorki dimostrano chiaramente che i mutevoli gusti del pubblico si sono orientati verso il romanzo storico e verso il romanzo di costumi. Io credo più nell'avvenire di questo che nell'avvenire del primo. Ritornare infatti ai tempi di Dumas padre sarà piacevole e divertente, ma un d'Artagnan o una nuova edizione del visconte di Bragelonne non sono necessarii nè utili. Il romanzo di costumi si ispirerà invece alla vita generale dei nostri tempi e sarà la cronaca accanto alla storia per rispecchiare la vita nostra nei secoli venturi. E già al romanzo di costumi ed al romanzo sociale gran numero di scrittori si vanno dedicando. Parlo ben inteso della Francia, poichè presso di noi tutto è ritardo; e come le nostre sarte lan-

ciano le *redingotes* feminili quando già da due anni si portano a Parigi e le modiste mettono in capo alle nostre signore i fioriti cappelli alla *bergère* quando a Parigi li portan già le *grisettes* di Montmartre, così i nostri romanzieri, in generale, si decidono dopo lungo tempo a fare... quel che fanno i romanzieri parigini! E sia detto senza nessuna ombra di malignità... Guardate, per esempio: in Francia scrittori come i Margueritte, il Barrés, i Rosny, il Mirbeau, Hervieu, il Donnay, il de Curel, il Prévost, il Brieux, ecc., agitano le più vitali questioni sociali; da noi, Matilde Serao ci racconta le sentimentali vicende d'una suora, Fogazzaro le quisquilie di un paesello provinciale e via dicendo. Ora io volevo parlare della politica nei romanzi e questo confronto mi riconduce alla mia prima idea. Infatti, a differenza delle altre nazioni, quantunque la politica sia presso di noi dispotica, tiranna e signora quasi assoluta, noi non abbiamo ancora un romanzo politico. Lo hanno tentato la Serao con la *Conquista di Roma* ed il Fogazzaro con *Daniele Cortis*, ma senza successo. I loro due libri infatti sono degli eccellenti romanzi ma non riproducono che un ambiente politico di maniera, senza colore e senza calore. Ultimamente un giovane romanziere genovese, Guglielmo Anastasi, lo tentava a sua volta col *Ministro*. Anche a lui la mano è fallita nel difficile assunto. Egli ci ha dato un vigoroso ed organico romanzo d'amore, ma la riproduzione dell'ambiente di Montecitorio e delle alchimie parlamentari non gli è invero troppo riuscita.

Era necessario a questa riproduzione uno scrittore che avesse lunga consuetudine di costumi parlamentari: intendo o un deputato o un giornalista. E recentemente questo deputato romanziere è stato trovato nella persona dell'on. Carlo Del Balzo. Come deputato, il Del Balzo è un repubblicano ed il più grande interruttore al cospetto di Dio, dopo Enrico Ferri. Parla sovente, con equilibrio e con penetrazione: non ha fascini oratorii, ma riesce

spesso a convincere con una stretta logica di ragionamento ed attrae per un certo facile e bonario umorismo. Non dovrò certo presentare Carlo Del Balzo come scrittore. Libri come *Parigi e i parigini*, romanzi come *Le sorelle Damala*, *Eredità illegittime*, *Dottori in medicina*, *Gente di chiesa* hanno valsa al nostro scrittore e deputato la considerazione sincera dei letterati e l'interessamento lusinghiero del pubblico.

Ma una delle sue migliori affermazioni ci è data in questo romanzo nuovo, *Le ostriche*, che riproduce con fedeltà fotografica l'ambiente parlamentare italiano. Anzi, per essere più esatti, *Le ostriche* riproducono specialmente un periodo della nostra vita parlamentare. Le violente energie di Paolo Barnaba, le diplomazie politiche di donna Livia, la gretteria del ministro delle Finanze on. Soncinelli, il matrimonio della figlia del presidente del Consiglio con il principe di Riofreddo, i drammi bancarii scoppiati in pieno parlamento, la lotta titanica sostenuta alla Camera e fuori dall'on. Leonida in cui tutti ravviseranno Felice Cavallotti, vi faranno ben presto capire quale periodo della nostra vita politica riproduca Carlo Del Balzo nel suo nuovo romanzo. Ed in esso — poichè l'osservazione è esatta, acuta, penetrante, poichè i caratteri son resi con vera maestria, le alchimie dei corridoi analizzate con un ironico sorriso, i movimenti della folla politica resi con bella efficacia descrittiva — l'unico difetto risiede appunto in questa troppo chiara allusione a fatti non lontani. *Le ostriche* viene così a sembrare un libro di partito e non lo è. Tutto ciò non è certamente a scapito del successo librario del romanzo, poichè il pubblico adora i così detti romanzi a chiave ed ama immensamente di riconoscere sotto le maschere imposte dal romanziere le figure della realtà. Non di meno l'arte non guadagna niente in questa fedele cronaca di avvenimenti recenti, trasportati nell'organismo di un romanzo d'ambiente. Io credo che il libro di Carlo Del Balzo avrebbe avuto una portata

dieci volte maggiore se non avesse fatto così evidente allusione a questo o a quell'uomo politico, ma avesse raccolto le linee generali. Che cos'è infatti il romanzo di costumi secondo la definizione di un critico profondo, qual'è il Bourget? Trovatela nelle sue *Réflexions sur l'art du roman*: « *Ce que l'on appelle les mœurs réside dans les quelques traits généraux qui conviennent à une classe entière de personnes, en sorte que deux habitants de la même ville et de la même condition, deux membres d'une même confrerie, pourront se rassembler beaucoup par les mœurs et différer totalement par le caractère* ».

Carlo Del Balzo avrebbe dovuto quindi raccogliere non l'immagine di questo o di quel deputato, di questo o di quel ministro. Doveva limitarsi alle linee generali, ai tratti collettivi, come ha fatto eccellentemente nella definizione delle ostriche parlamentari, in cui l'autore così brillantemente rappresenta i deputati abbarbicati agli scanni di Montecitorio, vita natural durante. In fatti vedete che cosa avviene? Leggendo *Le ostriche* la figura di Paolo Barnaba s'inalza prodigiosamente viva innanzi a noi. Ora è questo risultato merito esclusivo del romanziere? No. Ravvisando in Paolo Barnaba il grande statista il cui nome è su la bocca di tutti, noi prestiamo al personaggio del romanziere tutti quelli elementi, tutti quei particolari, tutte quelle linee caratteristiche che conoscemmo in realtà nell'uomo preso a modello dal romanziere. E questo è eccellente per il momento: la nostra memoria correda l'opera dello scrittore e la completa. Ma che avverrà più tardi? Quando la figura del Barnaba sarà lontana, diminuita dal silenzio e dall'oblio, i futuri lettori, ignorando quel ch'ei fu nella realtà, i trapassi, gl'impulsi, gli atti non chiaramente definiti dal romanziere non avran più il sussidio della realtà viva e vicina per ispiegarli e per commentarli.

Se ben ricordo mi pare che Carlo Del Balzo abbia manifestato l'intenzione di non lasciare senza fratelli questo

suo bel romanzo di costumi parlamentari. Questa è una pregevole opera, ma gli altri lo saranno ancor più, credo, se l'egregio autore vorrà non prendere dalla realtà le figure di primo piano. Io credo che il vero romanzo politico debba essere nella finzione del personaggio, ma nella realtà dell'ambiente. E questa realtà dell'ambiente è stupenda nel libro del Del Balzo. I sotterfugi, i tranelli, gli slanci e gli ardori, le brutture e le bellezze dell'aula, dei corridoi, della Sala Rossa, degli ambulatorii, della farmacia, della *buvette*, della sala dei Passi Perduti, tutto è rievocato nel romanzo con raro vigore e con sobria efficacia. Carlo Del Balzo giunge talvolta alla fiera requisitoria contro coloro che avviliscono e deturpano l'alta missione civile del parlamentarismo. E le sue parole sono allora nobilissime ed altissime!

Assai più elevato intento questo, che quello di descrivere la torturata psicologia d'una di quelle anime che, secondo un'espressione sdegnosa d'Octave Mirbeau, non cominciano a diventare interessanti per certi romanzieri che da centomila lire di rendita in su!

26 dicembre 1901.

PIERRE LOUYS

« LES AVENTURES DU ROI PAUSOLE »

Non è — avvertiamolo subito — un libro che tutti possono leggere, ed è precisamente questa la ragione per cui tutti lo leggeranno. Vi è, tutti lo sanno, un certo numero di persone austere sempre in armi per vilipendere la bassezza morale e le turpitudini estetiche della letteratura contemporanea. Ma non appena un giornale allude ad un libro più o meno ardito, o a dirittura ne sconsiglia la lettura, le librerie lavorano due volte di più, poichè tutte quelle brave persone timorate di Dio s'affrettano a provvedersi del volume infetto, forse per avere un elemento di più nelle loro quotidiane requisitorie contro la corruzione morale, esercitata secondo loro da tutti noi poveri romanzieri contemporanei.

Questi tartufi della moralità troveranno largamente di che gioire nelle *Aventures du roi Pausole* di Pierre Louys, il quale pur non proponendosi affatto di scrivere un libro immorale ci ha dato tuttavia delle pagine di una arditezza straordinaria: e non parlo di moralità perchè, a mio parere, nella descrizione più o meno particolareggiata degli atti rituali dell'amore non v'è immoralità di sorta, ma tutt'al più una causa di suggestione su dei temperamenti morbidi, suggestione che un artista dovrebbe sempre avere a disdegno di suscitare. Indubbiamente certe pitture troppo pepate o, per meglio dire, troppo colorite non aggiungono mai nulla al valore intrinseco di un libro. Inoltre lo scrittore dovrebbe sempre tener lontani dai suoi libri quelle troppo voluttuose fantasie che presso i più falsano od adulterano disgraziata-

mente il giudizio su l'opera letteraria e svisano l'intento artistico dell'autore. Infatti, molte persone, trovando in un libro una di quelle malaugurate pagine, accusano di tal bruttura tutto il libro, gli appiccicano l'etichetta di « letteratura pornografica » e buona notte! Lo scrittore non lo si discute più ed i famosi tartufi lo leggono in segreto e non parlandone ostentano di non conoscer di quei libri nemmeno una riga.

Ma, ripeto. Pierre Louys scrivendo quelle ardite pagine non se le proponeva nell'intento di compor con esse un libro immorale, *vade-mecum* dei settuagenarii rammolliti e delle donne giunte all'età critica. No. Egli ha descritto con franchezza, con noncuranza, alcuni quadretti, alcuni episodii che divertivano la sua fantasia. In alcune di quelle pagine si sente il ricordo di alcuni tra i più ardimentosi novellieri della nostra letteratura classica. Ma se questo ne aumenta il pregio letterario non ne giustifica la superflua presenza. Così era del resto anche in un precedente libro di Pierre Louys, *Aphrodite*, che fu origine della repentina celebrità del giovane stilista francese.

Quantunque in quel primo romanzo lo stesso soggetto e l'eroina e l'ambiente esigessero lungo quelle pagine il palpito caldo di una certa febbre di voluttà, pure anche allora la descrizione e la precisione e l'insistenza erano eccessive. Il libro, meravigliosa ricostruzione del mondo e dello spirito greco, opera nobilissima di stile, ebbe quel grande successo che tutti ricordano e che meritamente portò Pierre Louys, scrittore squisito ed artista finissimo, da un giorno all'altro alla celebrità. Ma non si può negare che in quel successo ebbero gran parte le pagine più riprovevoli del romanzo. Per un certo tempo, si videro molti vegliardi, molti collegiali ed alcuni seminaristi leggere *Aphrodite* con occhi troppo lucidi, accesi di desiderio o morenti di rimpianto!

Io credevo doveroso verso i miei lettori fare queste

riserve al principio del mio articolo, per sconsigliarne senza esitazioni la lettura ad un certo numero di persone cui certamente riuscirebbe più dannosa che vantaggiosa. Dopo questo devo con pari franchezza dichiarare che *Les aventures du roi Pausole* costituiscono un libro semplicemente delizioso e che il personaggio di Pausole è una figura squisita e indimenticabile.

Chi è il re Pausole? Lo cerchereste indarno nei manuali di storia di tutti i luoghi e di tutte le età. Il re Pausole è del nostro tempo, vive vicino a noi, potremmo conoscerlo a piacer nostro. Egli ha conosciuto Félix Faure e alla Corte si parla sovente del presidente della Repubblica francese, signor Loubet. Il paggio preferito di Pausole è persino un giovane poeta francese che stampa le sue *bochures* nelle edizioni in *32-jésus* del *Mercure de France!* Pausole infine è re di Triphême.

Dov'è Triphême? Come, non lo sapete? Nulla di straordinario. Non vi vergognate della vostra ignoranza geografica perchè nessuno, in quanto al reame di Pausole, ne sa più di voi. Se il nome di Triphême è scancellato in tutte le enciclopedie e in tutti gli atlanti, se si falsifica la carta d'Europa, se si amputa questa verde penisola alle coste della Francia, ciò dipende dal fatto che contro Triphême è stata intessuta la « congiura del silenzio » *Chacun sait*, dice Pierre Louys, *qu'on appelle ainsi l'entente immédiate et clandestine qui s'établit entre les critiques littéraires à la naissance des œuvres et qui étouffe le jeune talent au milieu de son premier sourire* ». Esploratori e geografi, dando prova d'una viltà d'animo non inferiore a quella di quei critici letterarii, agiscono dunque nella stessa guisa per allontanare i *touristes* da una contrada ch'essi sanno, sotto tutti gli aspetti, deliziosissima. Facciano pure! Pierre Louys non si preoccupa di tali misere macchinazioni e ci svela che Triphême è una penisola che prolunga i Pirenei verso le acque delle Baleari e confina con la Catalogna e con il suolo francese.

Pierre Louys ci parla di quelle fertili contrade perchè vi è stato. Invidiamolo, perchè ha avuto la fortuna di passeggiare in un paese dove le giovinette e le donne belle passeggiano nude per le vie, senz'altri veli che quelli dell'aria e dove — felice popolo! — tutto il Codice è riassunto meravigliosamente in due soli articoli: 1º Non nuocere in alcun modo al prossimo tuo; 2º Fatto questo, fa pure tutto quel che ti pare e piace.

Voi comprenderete in quali forme di libertà assoluta si svolga la vita pubblica di quel regno felice. Pausole ha un *harem* ricco di trecentosessantasei Regine. Oltre i ministri, ha due consiglieri: Taxis, il Grande eunuco e Giguellilot, il paggio francese edito dal *Mercere de France*. Il primo di questi consiglieri ha potere su l'animo del re dalla mezzanotte al mezzogiorno e l'altro dal mezzogiorno alla mezzanotte. Questa continua presenza dei due consiglieri sempre in conflitto fra loro è necessaria al re, perchè uno dei maggiori difetti del suo carattere è la malattia dell'assoluta irresolutezza. Appena espresso un desiderio o dettato un ordine, egli arresta subito quanti sono per obbedirgli con degli: « Aspettate. Vedremo più tardi. Esamineremo meglio » tale e tanto è il suo terrore per tutto ciò che ha l'aria di essere definitivo.

Nel regno tutto procede dunque mirabilmente. Nessuno si lamenta, nè il popolo nè il sovrano, e la libertà dimostra, spinta al suo apogeo, il suo salutare effetto di benessere umano e nazionale. Ma, se come re Pausole è al di sopra o al di fuori dei nostri pregiudizii borghesi, la sua morale di padre è ancora vincolata da qualcuno di quei pregiudizii ordinari. Vedetelo infatti atterrito ed attonito quando gli giunge la nuova che la sua unica figlinola, la seducente e bianca Alina, è fuggita di notte dal palazzo reale con un giovane ch'ella dice di amare! La libertà, l'indipendenza dei costumi son delle bellissime cose quando non sia direttamente in gioco sua figlia. E Pausole infatti vuol riprendere Alina, ma siccome so-

lamente la sua reale e paterna autorità può arrestare la principessa, dietro consiglio del paggio Giguelillot il re si mette in viaggio con lui, con l'ugonotto Paxix e quaranta alabardieri, per andare alla ricerca della figlia fuggitiva.

E qui incominciano le « Avventure del re Pausole » che sono qualche cosa di così allegro, di così vivace, di così scintillante e di così vertiginoso, che nessuna mia parola potrebbe farvelo presupporre. Ed io non tento nemmeno di riassumerne qualcuna: toglierei ad essa ogni incanto e sopra tutto il prestigio del racconto di Pierre Louys, che è così sorprendente e destro narratore da dirlo veramente erede dei classici *conteurs* francesi. Pausole, il grande Eunuco ed il paggio sono al centro della azione, e tutt'intorno è un andirivieni di graziose nudità femminili, uno scoppiettìo di baci, un suono di fanfare, travestimenti, fughe, ratti, ogni sorta di avventure, di follìe, di spensieratezze, tutte condite da una straordinaria, incredibile, profusione di spirito, illuminate senza tregua dai prismi cento volte sfaccettati di un'ironia magistrale.

Le trovate fantasiose e stupefacenti del paggio Giguelillot sono indescrivibili, e lo stesso Pausole, innanzi a uno spettacolo di così mirabolante fantasia, perde per via quei pochi scrupoli che gli erano restati. La bianca Alina, ch'era fuggita non con un giovane, ma con una cantante del teatro Reale (*glissons, n'appuyons pas!...*), è infine ritrovata da Giguelillot, che se ne innamora tanto perdutamente quanto perfettamente contraccambiato. Ella tornerà col padre, ma non vuole più saperne dell'autorità paterna; anch'ella, benchè reginotta, vuol vivere secondo i due elementari ma sufficienti precetti della legge di Triphême. E Pausole, allora, le perdona e la lascia libera di vivere a piacer suo. Non si potrebb'essere più arrendevoli di così! Il suo consenso sarà biasimato dalla storia? E che cosa importa al buon Re?

In queste pagine di squisita ironia è evidentissimo un intento satirico. Pierre Louys finisce il suo libro con

queste parole: « Si sarà letta questa storia come conveniva di leggerla, se il lettore avrà saputo, di pagina in pagina, non scambiar mai esattamente la fantasia per il sogno, nè Triphème per Utopia, nè il re Pausole per l'Essere Perfetto ». A me non pare di rintracciare in queste quattrocento pagine un intento continuo di satira diretto ad una persona, a una cosa o ad un organismo. La satira è qui frammentaria, si rivolge successivamente e indipendentemente a più cose e a più persone delle più differenti. Ma non v'è, ripeto, una fusione tra questi vari elementi satirici. Queste *Aventures du roi Pausole* sono insomma una curiosa fantasia di nuovi costumi in contrasto con la modernità del tempo. È un anacronismo pieno di sapore e d'eleganza, scritto con uno scetticismo superiore ed un'ironia straordinariamente felice.

Nulla di più divertente dunque di queste quattrocento pagine in cui Pierre Louys ci ha, con una *verve* così inesauribile, evocato quel suo indimenticabile Re, che, tranne nei momenti in cui diventa semplicemente un sovrano da operetta, ricorda un amabile filosofo di Anatole France. Se le pagine troppo ardite son numerose, numerosissime son quelle di fine ironia, di bizzarra osservazione, di stile prezioso e di fulgido colore. Ma quantunque io abbia tanto lodato fin qui *Les aventures du roi Pausole*, come un libro che pur restando nei confini dell'arte e della migliore letteratura, non dà mai un momento di noia, vorrei considerare quest'opera di Pierre Louys come una tappa capricciosa del cammino dell'autore. Il romanziere profondo che ha riscritto Carmen alla moderna in quel perfetto capolavoro che è *La femme et le pantin* ha il dovere di non limitarsi alle ricchezze della sua fantasia o alle risorse della sua ironia; e l'evocatore possente dell'amore di Mateo e di Concha Perez non può insistere a lungo nel descriverci le follìe del paggio Giguelillot, poeta parigino edito al *Mercure de France*, le intromissioni antipolitiche del Grande Eunuco Taxis o le intemperanze amorose dei quaranta alabardieri del corteo di Pausole!

MICHEL CORDAY

UN LIBRO PRO E CONTRO L'AMORE

Uno dei più simpatici caratteri della giovane letteratura francese è l'interesse con cui essa si dedica ad illustrare o a risolvere i più importanti problemi sociali, morali ed intellettuali. In questi ultimi anni l'avvenire della letteratura è stato fermamente deciso. Guardate cosa avviene nel mondo. Un piccolo popolo di leonini eroi difende sino alla morte il suo suolo natio ed il suo libero nome repubblicano dall'ingordigia d'Albione e dalla implacabile inimicizia di un Chamberlain; e lassù il monarca che ha più grande e più assoluta potenza s'esalta nel sogno della pace universale, cui presto segue il risveglio del congresso dell'Aja. Il Celeste Impero, convulso e impaziente, pronto a una terribile lotta di razza coi suoi quattrocento milioni di uomini gialli; e l'Europa invece febrile e indolente, precipitosa e pigra, non presaga della lotta che si prepara, la più grande delle lotte da che il mondo esiste. E intanto il socialismo degli utopisti e dei poeti conquista ogni giorno nuovi proseliti; il pugnale anarchico uccide un'imperatrice cui il dolore e la bontà avevan posta un'aureola intorno alla fronte e un colpo di rivoltella infame colpisce al cuore tutta una nazione giovane e speranzosa, colpendo il più dolce e il più buono dei re. Il fantasma della fame sorge dai campi pur troppo quasi abbandonati e dalle officine giunge l'eco del conflitto acerrimo fra il capitale ed il lavoro. La borghesia, quasi stanca, s'accascia e s'assopisce senza pensare a di-

fendersi contro i marosi che divengono ogni giorno più gravi di minacce. Il femminismo combatte ad armi corte per la conquista dei diritti ambiti.

Mille stolide convenzioni troppo vecchie tarlano l'edificio della famiglia moderna. Quanti pianti di povere donne non s'odono, di donne legate da una legge dura e violenta per tutta la vita, quasi che fosse giusto arrogare allo Stato il diritto di rendere indissolubile un nodo così grave e così difficile? Nei laboratorii, nei gabinetti, negli ospedali le vittorie della scienza si ripetono, si moltiplicano, si sorpassano. Popoli intanto si preparano a guerre di rivincita o di riconquista con armi che gli scienziati rendono sempre più micidiali, talchè fu detto che la guerra dovrà fatalmente morire quando la scienza avrà ottenuto il risultato di uccidere con un sol colpo di cannone e a diecine di chilometri qualche migliaio di uomini.

Innanzi a tutto questo movimento vertiginoso, elettrico, formidabile può un'alta funzione intellettuale, qual'è la letteratura, mantenersi indifferente? Se i problemi più vitali, più gravi, più terribili, urgono da tutte le parti, possono i romanzieri darci delle pagine di stile che suona, ma che non crea? Possono gli autori drammatici presentarci alla ribalta la millesima posizione del triangolo coniugale, del marito, della moglie e dell'amante? Possono infine i poeti cantarci le mani bianche di una amica liliale o trascriverci in rime le loro lettere d'amore alla sarta od alla cameriera? Non credo. Gli uomini trascinati da queste nuove vorticose correnti della vita moderna non possono trattenersi innanzi a sterili se pur prestigiosi esercizi di virtuosità letteraria. Più che seguire i grandi movimenti, la letteratura li ha sempre precorsi o per lo meno accompagnati di pari passo, come ve lo può chiaramente dimostrare tutta la nostra letteratura civile e patriottica del secolo scorso, da Foscolo a Giosuè Carducci. La letteratura dovrà quindi sposare le ardue cause che sono oggi su l'orizzonte sociale della modernità. Ove i letterati si

isolassero dalla vita per racchiudersi nella formula omai definitivamente condannata dell'arte per l'arte, rimarrebbero inesorabilmente soli. Ed è questo che i migliori scrittori francesi hanno capito e che i nostri migliori non vogliono per lo più capire ancora.

In Francia Maurice Barrès studia il difficile e grave problema dei danni e dei vantaggi dell'accentramento e Paul Adam, in portentosi affreschi, rievoca grandiosamente le gloriose battaglie della Grande Armata; Paul e Victor Margueritte rievocano i ricordi dolorosi ed eroici della disfatta per sollevare nel cuore dei francesi l'orrore della guerra, e Marcel Prévost combatte con due libri vigorosi una grande battaglia per il femminismo; Brieux dimostra gli errori del codice, e ultimamente si slancia contro l'allattamento non materno, rimproverando quelle madri le quali a tutti mostrano il loro seno, tranne che al loro figliuolo, e Maurice Donnay, lo scettico, l'elegante *boulevardier* del palcoscenico francese, anche lui ha toccato nella sua penultima commedia la questione sociale; François de Curel porta alla ribalta i più alti problemi sociali e i più nobili problemi scientifici, e *Le repas du lion* e *La nouvelle idole* son lì a dimostrarlo. Mirbeau affronta con la sua foga violenta la questione sociale e si slancia contro i cattivi pastori del popolo, sieno essi delle classi popolari o delle così dette dirigenti. Di Emilio Zola ho già parlato alludendo alla sua evoluzione letteraria. E molti e molti altri esempi e molti altri nomi potrei citare.

Ma che importa? Questo largo movimento d'idee si va manifestando dovunque nella letteratura di Francia, mentre da noi un'alta intelligenza come quella di Gabriele d'Annunzio si diverte ad illustrarci con fastosi prestigi di stile la sua autobiografia morale ed intellettuale: e Antonio Fogazzaro stempera le sue qualità di romanziere descrivendo la piccola vita, le piccole rivalità, le piccole comicità della vita di una cittadina provinciale; e Matilde Serao ci narra con la penna commossa e commovente la

storia semplice di una monaca; e Luigi Capuana, mettendo in piedi una figura che come il marchese di Roccaverdina è di straordinaria potenza, ci descrive appena un angolo di vita siciliana. Nè è necessario che io continui la enumerazione: ognuno vede da sè la differenza d'indirizzo fra le due letterature. E ciò è tanto più strano in quanto che gli scrittori italiani, pur derivando dai colleghi d'oltr'Alpe molte fogge, molte attitudini e molte mode, non sanno parimenti imitarne il gusto per il movimento delle idee e raccoglierne l'insegnamento che nell'arte senza la vita non v'è salvezza di sorta.

Nessuno scrittore nato all'ombra del Duomo, su la riva dell'Arno e presso il limpido zaffiro partenopeo avrebbe pensato e scritto il romanzo *Vénus* pubblicato ultimamente presso l'editore Fasquelle a Parigi da Michel Corday, un giovane e vigoroso scrittore cui già quattro o cinque libri pregevoli conferirono il diritto di esser letto e discusso. Che cosa ha voluto fare l'autore di *Vénus* col suo romanzo? Una cosa molto difficile e molto coraggiosa. È infatti la prima volta che un romanziere osa di spogliar delle sue sete e delle sue frange convenzionali ciò che noi abbiamo costume di chiamare amore: e ci dimostra ch'esso non è il fanciullo fresco e roseo con cui lo si simboleggia, poichè ha le sue magagne! Queste ci vengon nascoste dall'educazione, abilmente velate dal romanzo, e i costumi sociali ci vietano di parlarne e di discuterne. Su questo tema noi abbiamo dunque tutti una specie di pudore artificiale che ci costa, anno per anno, migliaia di vittime, poichè giovani, giovinette e giovani donne non sono avvertiti del periglio se non quando non si è più in tempo per iscongiurarlo. E il romanziere di *Vénus* ha invece il coraggio di gridare: « State in guardia! Se l'amore avvilisce l'anima e se avvilisce talvolta il corpo, vostra è la colpa. Considerate l'amore per quel che è. Spogliatevi dei vostri pregiudizi atavici. Restituite nell'educazione l'obbligo di una nozione perfetta su l'amore e

allora vedrete risorger l'amore mentre risorgerete voi stessi... »

Nello svolgerci il suo romanzo Michel Corday ebbe l'evidente desiderio di far prendere l'amore sul serio, di combatter l'idea diffusa ch'esso sia un gesto senza importanza. Al contrario, esso è un atto le cui conseguenze fisiologiche e morali sono in numero infinito. Così volle la natura ed alle leggi naturali non è possibile sottrarsi. Questo ripete e grida coraggiosamente l'autore di *Vénus* contro le ipocrisie delittuose e contro le frodi vili. L'eroe del libro muore d'amore. (Ho forse bisogno di dire di più?) Egli espia così la sua cieca fede nel piacere abbondante e facile, nel cantico frenetico alla poesia dell'amore che tutti gli uomini intuonano da secoli e secoli. I libri, le statue, i quadri, le opere non sono che un'immensa cattedrale poichè l'arte è la sacerdotessa dell'amore. Eppure qualche cosa avverte sempre coloro che cadranno dell'imminenza del periglio.

L'amore potrebbe essere rappresentato così: un filo leggero su cui, mediante un difficile equilibrio, si avanzano un uomo ed una donna. E non appena essi s'incontrano e si stringono è l'irreparabile caduta nell'uno o nell'altro dei due abissi: il timore del fanciullo, la cintura di sterilità rigirata con tutte le astuzie, col suo corteo di preoccupazioni e di cure triviali, prima dell'amore, durante l'amore, dopo l'amore; — e l'altro più terribile nei suoi rischi: l'abisso della malattia. E da questi due abissi l'amore è distrutto. Nei giornali francesi questo libro del Corday ha suscitato un immenso interesse. Si sono aperte inchieste, fatte interviste, pubblicati articoli, lettere di personalità quali il prof. Duclaux, direttore dell'istituto Pasteur o il prof. Paul Reclus, fondatore della « Società francese di profilassi sanitaria ». Marcel Prévost parlando del rischio di una maternità non desiderata ha scritto che, secondo lui, esso è salutare, poichè il fanciullo non dev'essere considerato nell'amore come uno spauracchio:

esso è invece il nobile risultato di un desiderio egoistico.

I romanzieri e gli autori drammatici dovrebbero propalare questa verità consolante: che, quali si sieno le circostanze che circondano la nascita di un figlio, essa non deve mai essere considerata come un avvenimento disgraziato. Ma alla buona ed alta idealità racchiusa in queste parole si può rispondere così: che una famiglia d'operai, se è virtuosa. astenendosi da ogni spesa che non sia assolutamente necessaria. se ignora i precetti di Malthus, questa famiglia, *per il semplice fatto di essere stata virtuosa*, è condannata alla mendicità: perchè è ormai quasi matematicamente stabilito che una famiglia d'operai, per quanto laboriosa ed economa, non può nutrirsi e nutrire cinque o sei figli senza mandare questi a tender la mano per la via. Talchè è giusto il grido di Eugène Brieux: *Avant de conseiller au peuple de faire des enfants, il serait bien, peut-être. de lui donner les moyens de nourrir ceux qu'il a.*

E lo stesso Brieux, a proposito del secondo rischio, ha esclamato che bisognerebbe persuadersi che certe malattie non sono vergognose più di una bronchite presa uscendo nel cuore della notte da un convegno galante. Bisognerebbe dire che quelle affezioni sono malattie come le altre e che offrono tuttavia questa particolarità: di essere, se curate. malattie dalle manifestazioni *anodine*, ma *terribili* se non curate per l'artificiale pudore di non volersi confessare ad un medico. Non si vedrà allora più il caso di quel marito, di cui parla il prof. Fournier. che dopo aver contaminato la propria moglie, le lasciò ignorare il suo male abbandonandola senza cure alle più fatali conseguenze, e tutto questo per non compromettersi!

Ma non tutti converranno nella tesi di *Vénus* necessariamente troppo generale o troppo spinta alle sue ultime conseguenze. Innanzi al fatto di una grande diversità di opinioni. un giornale aprì un'inchiesta fra i suoi lettori.

sotto questa forma: « Bisogna amare o no, dati i due rischi che minano l'amore? » Su le cento risposte, almeno due terzi opinavano di non lasciarsi vincolare o preoccupare da quei due rischi: *à la guerre comme à la guerre!* L'ultima parte riconosce che l'amore è *mal arrangé.* Si potrebbe dunque modificarlo, migliorarlo, innalzarlo? Ecco l'intento di *Vénus* ed ecco il problema posto dal Corday.

Ecco dunque che questo libro è in pari tempo un bel libro ed una buona azione. Se al suo valore morale voi aggiungete il suo valore letterario ch'è assolutamente di prim'ordine — il Corday ha anche il pregio di uno stile secco, nervoso, rapido, incisivo ed il dono di un'ironia straordinaria — voi vedrete che l'avere scritto un tal libro è un bel titolo d'onore per un romanziere. Esso agita infatti gravi questioni e pone un arduo problema nell'interesse dell'umanità. E, come dicevo in principio, oggigiorno far questo è giustamente assai più nobile ed interessante che l'occuparsi delle menzogne che precedono la « piccola convulsione », che il descrivere « le strette di mano furtive » o i « primi baci attraverso la veletta, » il salone di un'arciduchessa o la piccola vita pettegola di un paesello provinciale!

VITTORIO PICA

« LETTERATURA D'ECCEZIONE »

Un'altra delle molte prove della minor coltura generale italiana è da cercarsi nel fatto che in Italia non si pubblicano quasi mai volumi di critica. Se si eccettui qualche vecchio scrittore illustre, il Del Lungo, Giacomo Barzellotti, Gaetano Negri e qualche altro tra i più giovani, i quali tutti, del resto, fanno più critica da eruditi che contemporanea, solo qualche scrittore ha di tanto in tanto il coraggio di pubblicare il suo volume di critica contemporanea, dove raccoglie gli articoli ed i saggi pubblicati da lui su riviste e giornali. Mentre in Francia una schiera di critici che va da Anatole France a Brunetière, da Théodor de Wizewa a René Doumic, da Jules Lemaître a Henry Bordeaux, a Maurice Muret e a cinquanta altri, pubblica ogni anno raccolte di articoli e saggi critici su tendenze e scrittori, e perfino i critici drammatici, Jules Lemaître e Catulle Mendès informino, raccolgono in un libro i loro articoli e i loro *feuilletons;* mentre in Germania ed in Austria quasi ogni mese gli editori lanciano volumi di critica, che poi sono anno per anno come la bilancia del pensiero letterario; mentre in ogni paese ogni scrittore il cui valore non sia una fama usurpata, vede di sovente studiato ed analizzato il complesso della sua opera da menti lucide e serene, da noi nessuno s'arrischia a gettare uno sguardo, sia pure di sfuggita su la letteratura contemporanea, non dico solo italiana, ma anche straniera. Riesce però doppiamente simpatica

e lodevole l'attitudine di un geniale scrittore napoletano, Vittorio Pica, il quale nel suo lavoro si limita ordinariamente alla critica contemporanea e più precisamente a quella della letteratura francese. Tutti conoscono già i precedenti volumi critici del Pica, all'*Avanguardia*, *Arte aristocratica*, ecc., dove già si rivelavano la serenità, la genialità e l'assoluta conoscenza del suo soggetto che il critico possedeva. Ora il Pica pubblica un nuovo volume di critica letteraria francese contemporanea, intitolato *Letteratura d'eccezione.* Se correte all'indice vedrete che i letterati d'*eccezione* che il Pica studia in questo volume sono sei, e si chiamano: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Maurice Barrès, Anatole France, Francis Poictevin e Joris-Karl Huysmans.

Io non esito a dirlo subito: il maggior torto di questo libro – gli altri sono piccoli difetti di trascurabili esagerazioni o di comprensibili partigianerie, difetti, ripeto, rari e lievissimi - il maggior torto di questo libro è nel suo titolo. Prima di tutto il Pica ha in parte falsato il significato della parola *eccezione*, che aprendo qualunque vocabolario si può veder limitato a « cavar dal numero » o a « deviamento della regola generale ». Ha falsato, dunque il significato della parola *eccezione*, perchè ha voluto prestarle un significato di aristocrazia che la parola non ha e non sopporta. Il Pica ha voluto indicare come letterati d'eccezione quelli che, o per influssi della loro ispirazione o per prerogative e qualità e difetti particolari del loro ingegno, non si rivolgono con la loro opera al solito pubblico che legge versi e romanzi, ma ad una eletta schiera di lettori aristocratici, in comunione intima con lo scrittore, quasi allacciati, uniti nel pensiero da un fluido magnetico. Ed allora non si può trovare non strano che il Pica abbia scelto a rappresentare quei letterati, due o tre nomi, che con l'eccezione non hanno nulla a vedere. Poichè è giusto chiamare letterati d'eccezione il Verlaine e il Mallarmé, specialmente il Poictevin e, magari, anche

l'Huysmans. Ma non capisco come il Pica possa porre sotto quella stessa etichetta Maurice Barrès ed Anatole France: il Barrès, riprendendo le filosofie di Fichte, di Mackay, di Nietzsche, ha predicato quel suo culto dell'Io che ha avuto un'eco profonda nella gioventù letteraria e filosofica di Europa e specialmente francese, tedesca ed italiana; ed il Pica stesso si prende la cura di ricordare che in una recente inchiesta, fatta per sapere quali fossero i libri moderni più letti nei licei europei, i libri che vi esercitavano una più rigorosa influenza spirituale, risultò che erano da porsi in primissima linea i volumi del Barrès, di questo giovine scrittore che non soltanto possiede « eccezionali doti di artista e di pensatore » - son parole di Pica - che « non soltanto è riuscito ad imprimere a tutta la sua opera un sigillo di infalsificabile originalità, ma rappresenta, meglio di ogni altro, lo stato cerebrale di buona parte della gioventù studiosa di questi tempi! » Charles Le Goffic, costatando l'influenza profonda esercitata dal Barrès, diceva: « *C'est qu'en effet ces livres... mettent dans le jour le plus vif les habitudes morales d'une jeunesse d'extrême civilisation, clairsemée dans la foule assurément, mais qui, si l'on en réunissait les membres épars, apparaîtrait plus compacte qu'on ne croit* ».

Ed un letterato che ha avuto questa influenza può il Pica veramente chiamarlo « di eccezione » ? Forse perchè le signore, che preferiscono Marcel Prévost, non ne comprendono i simboli ed il magistero dello stile?

Ma passi ancora per il Barrès. Chiamare letteratura d'eccezione l'opera di Anatole France è errore più grave. E lo stesso Pica, pensandolo, sente il bisogno di avvertire in una nota che, quantunque il France non sia « affetto dall'idolatria verbale che contraddistingue gli altri scrittori » precedentemente studiati e senza compiacersi come quelli « nella suggestiva oscurità dello stile » e pur tenendosi « lontano dalle loro sottigliezze e dalle loro preziosità bizantine », pure per il sostrato filosofico dei

suoi libri e per il corrodente pirronismo che informa tutta l'opera sua (questa dottrina del dubbio pare al Pica una spiccata anormalità?) può trovar posto in un libro su i letterati d'eccezione. E nella nota trapela ch'egli vuol dare ad *eccezione* il significato di una spiccata anormalità estetica. Anormalità estetica che non si riscontra - e il brillante critico lo riconosce - nel France. È dunque errore porre in questo gruppo l'autore ineffabilmente squisito del *Lys rouge*, uno degli spiriti che più sono consoni allo spirito moderno, una delle più potenti forze direttive del pensiero contemporaneo, il cui pirronismo, precisamente, trova nelle anime della gioventù eco squillante di ironia e di pietà, per quello *scetticismo caritatevole* che il France va predicando e di cui i suoi libri sono tutti infiltrati.

Ma passiamo innanzi. Nello studio su Verlaine, il Pica fa abilmente risaltare quella qualità di *homo duplex* che Anatole France trovò nell'autore di *Fêtes galantes* e di *Sagesse* e che fece dire al Retté come in Verlaine fossero « due anime, quella di un asceta e quella di un satiro, in continua lotta fra loro ». E conclude sul Verlaine dicendo che certamente egli è « artista di decadenza, e la sua produzione è disuguale, è spesso squilibrata ed ha qualche cosa di morboso », e riconoscendo nel poeta francese abbastanza puerile il disprezzo ostentato per il progresso moderno, ne trova la giustificazione in una infrangibile fatalità di temperamento. « *Nous sommes les affamés de l'inconnu, les assoiffés de l'impossible... Avoir ce qu'on a, aimer ce qu'on aime, vivre sa vie, en un mot, est pour nous l'horreur suprême, le supplice parfait* ». Queste parole di Catulle Mendès, *pauvre Lélian* le avrebbe potute far sue. Comunque, egli conclude che, poeta di una ammaliante grazia malinconica, il Verlaine delizierà ognuno che abbia delicato senso artistico e resterà fra le più originali ed interessanti personalità della letteratura moderna francese.

E qui vorrei segnalare una piccola lacuna. Il Pica, che ha indicata l'influenza esercitata e dal Mallarmé e dal Barrès e dall'Huysmans, perchè non ha indicato quella fortissima esercitata dal Verlaine su quasi tutti i poeti contemporanei, e, fra i primi, sul nostro D'Annunzio del *Poema paradisiaco?*

Lo studio su Stéphane Mallarmé è molto acuto, completo, esauriente, animato anche da un vivace ardore polemico, col quale il Pica prende le difese del poeta di *Après-midi d'un faune,* sdegnandosi che non si accordi ad un poeta la silenziosa aspettazione e la preparazione necessaria che non si negano neppure ad un povero scribacchiatore di polche. Questo studio sul Mallarmé, ripeto, è completo: tutti i difetti e tutti i pregi di quell'artista - veramente d'eccezione, questo - che fu il Mallarmé, vi sono rigorosamente dimostrati e registrati, ed è, mi pare, il miglior saggio critico che sia apparso finora in Italia sul poeta di recente morto. Nè minor ricerca di rigorosa indagine e di diligente ed amoroso studio è nel saggio sul Barrès; rigorosa indagine ed amoroso studio che divengono eccessivi nelle pagine su Francis Poictevin dove, a mio parere, il Pica dà all'autore di *Ludine,* della *Robe de moine* e di *Petitpan* una importanza superiore al suo valore, consacrando ai suoi undici monotoni e faticosi volumi lo spazio e l'alacre opera che avrebbe potuto dedicare a letterati d'eccezione - chiamiamoli così, poichè egli vuole così - di ben altra importanza e le cui opere sono ben più significative di quelle del Poictevin, di questo mistico che ostenta la monotonia dei suoi sentimenti e delle sue sensazioni con una civetteria che non aumenta, tuttavia, molti fascini alle sue opere letterarie dai titoli bisillabici *Presque*, *Songes*, *Double*, ecc.

Ma lo studio migliore fra tutti è quello su Anatole France, dove lo spirituale scrittore de *L'étui de nacre* e di *Les Puits de Sainte-Claire* è sviscerato nel più intimo delle sue idee, delle sue opinini, delle sue tenedenze. La

filosofia scettica di questo *bénédictin narquois* che è il France, come disse il senatore Hébrard, direttore del *Temps*, vi è riassunta egregiamente e senza fastidio del lettore, qua e là lungo le penetranti analisi dei principali libri del romanziere francese, *Le crime de Silvestre Bonnard, Thaïs, Les opinions de Jérôme Coignard, Lys rouge, Mannequin d'osier.* Il France critico vi è osservato con una benevolenza inferiore a quella attribuita al romanziere. Ed in ciò il Pica è dalla parte della ragione, poichè la critica del France è eccessivamente soggettiva e noncurante di farvi amare o respingere lo scrittore che vorrebbe esaltarvi o criticarvi: altro non fa che porre in mezzo sè stesso, parlarvi di sè, dirvi le sue idee, divagare, divagare deliziosamente, per raccogliere lui l'ammirazione. E questo è un grazioso dilettantismo critico, ma non è veramente critica serena. Il gusto dell'aneddoto che nel romanzo è utilissimo come quello che più svela i sentimenti segreti, nella critica è inutile e danneggia.

Nè meno che lo studio su questo grande scrittore che è Anatole France, è degno di lode quello su Joris-Karl Huysmans, dove la metamorfosi subìta dal verista delle *Sœurs Vatards* e di *Marthe,* attraverso alla psicologia di *En ménage*, le perversità estetiche di *A rebours*, sino alla tetralogia satanico-estetica, *Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale, L'oblat* (di prossima pubblicazione), e lo svolgimento di questo cervello e di quest'anima di scrittore e di pensatore sono dal Pica esaminati e descritti con precisione fin nelle più brevi ed impercettibili evoluzioni. Lo stile dell'Huysmans vi è anche analizzato con raro acume.

NOTE DI LETTERATURA FRANCESE (1)

(FIGURINE ED APPUNTI).

Il cammino percorso dalla letteratura modernissima in questi ultimi anni è veramente prodigioso. Dal 1880 ad oggi quale passo gigantesco, quante scuole cadute, quanti trionfatori di ieri, oggi dimenticati, quante estetiche rovesciate, quante etichette demolite! Tra gli scrittori che più rispecchiano nella loro opera questa velocissima evoluzione è Edouard Rod, di cui il *Ménage du pasteur Naudié* è da qualche settimana sul mio tavolo da lavoro nell'edizione Fasquelle della *Bibliothèque Charpentier*. Ho parlato altra volta ed in queste mie note letterarie dell'opera critica del Rod a proposito di quel suo stupendo *Essai sur Gœthe*. Devo tralasciare oggi quell'opera critica poichè non mi offre che l'enunciato di molte tendenze che l'opera del romanziere rispecchia. Il suo esordio fu fatto con un libro, *Palmyre Veulard*, che il Rod scrisse e pubblicò giovanissimo. Imperava allora lo Zola e le *Soirées de Médan* reclutavano molti giovani ardenti nella gioventù letteraria europea. Essi si gettavano all'imitazione zoliana con quell'ardore che è la prima manifestazione dell'ingegno di

(1) Queste note di letteratura francese sono raccolte da alcune cronache redatte per varî anni in un giornale letterario ora scomparso. Ripubblicando in volume quelle che meglio servivano a completare la fisionomia di scrittori di cui già si parla in questo libro, ho voluto tuttavia lasciar loro quel carattere di rapida informazione giornalistica e di leggera conversazione che sola può scusarne gli oblii, le trascuranze e, sovente, la superficialità.

uno scrittore. Tra questi era il Rod. Il suo romanzo infatti è dedicato a Emilio Zola e non potrebbe essere più fedelmente naturalista nel soggetto poco geniale e volgare, nello sviluppo pedissequo alla formula fortunata: in quel romanzo il Rod è brutale e crudo. Ma egli non era destinato a rimanere all'ombra di quella scuola ove sarebbe rimasto un mediocre, non portandovi l'ardore di una convinzione e la forza di una tendenza reale. La psicologia intanto caracollava su la via che la guidava al suo trionfo, e si preparava il dominio dell'osservazione interiore, la quale, come disse René Doumic, deve esercitarsi sopra un caso particolare per scoprirvi tutto ciò che contiene di generale. Il Rod stesso espresse lucidamente il medesimo concetto dicendo che « si perde il proprio tempo a contare i battiti del proprio cuore, ma non lo si perde ascoltandone vibrare l'eco nella successione infinita dei cuori stranieri ». Il Rod volle battezzare egli stesso questo metodo col nome di *Intuitivismo*. Ma l'intuitivismo, forse per la sua non eccessiva chiarezza, non ebbe fortuna. A questo nuovo periodo appartiene la trilogia che si compone della *Course à la mort,* del *Sens de la vie,* dei *Trois cœurs.* In questi romanzi il Rod, dando sfogo alla sua sincera anima di romanziere (ch'è *doublée* di un'anima di filosofo), meditava, è vero, su le condizioni dell'anima umana e sul nostro destino, ma queste sue meditazioni avevano il torto capitale di restare nel poco accessibile regno dell'astratto. Non di meno già s'intravvedeva in quei libri un sostrato di scetticismo. Il segreto disegno del Rod in quei romanzi e specialmente nei *Trois cœurs*, è, dice il France, di mostrarci, dopo l'Ecclesiaste, che tutto è vanità. Nella desolazione che sparge intorno a sè l'eroe Richard Noral è il consiglio del filosofo d'evitare l'egoismo come il peggiore di tutti i mali.

Ma ciò che importa è questo: che nella prefazione dei *Trois cœurs* il Rod si affermava intuitivista e nel romanzo mostrava di essere già ad un'enorme distanza dalla

scuola naturalista per l'idealismo che s'era infiltrato nei suoi libri. Com'era avvenuto ciò? Il Rod ne trovò le cause nell'esotismo che aveva tanto suggestionato i giovani con la musica di Wagner, la poesia inglese ed il romanzo russo. Ma ancora mancava al Rod la grande fiamma vivificatrice dell'opera d'arte, intendo la passione. Questa fiammeggiò nei romanzi successivi, *La vie privée de Michel Tessier, La seconde vie de Michel Tessier*, *La sacrifiée, Le silence.* Non era in questi romanzi il solito innamorato, il solito *homme à femmes*, creature molto mediocri ed estremamente sfruttate. Il dottore Morgex nella *Sacrifiée*, Michel Tessier e i due amanti del *Silence* hanno veramente nel cuore il divampare d'una passione, quella grande passione che conduce, sdegnosa di transazioni e di placidi accomodamenti, inevitabilmente alle grandi catastrofi. Con quegli amanti il Rod dimostra l'amore come un mezzo possente di perfettibilità. Qui lo scrittore, ancora giovanissimo, era nella piena possessione della sua forza. A quei romanzi seguirono due altri: *Les roches blanches* e *Dernier refuge;* a quei romanzi seguì la minaccia che il Rod cadesse anch'egli nel simbolismo. Ma l'ultimo suo romanzo, *Le ménage du pasteur Naudié*, dimostra che quei timori erano inutili ed il Rod dà in questo libro uno dei migliori, se non il migliore - il che sarebbe affermar troppo - dei suoi romanzi.

Ho parlato a lungo del Rod perchè poche figure di scrittori e di artisti sono più simpatiche ed eminenti della sua. Mi resta così poco spazio per parlarvi del suo *Ménage du pasteur Naudié*, ma non me ne dolgo, perchè amo lasciarvi tutto intiero il fascino e l'imprevisto di questa commovente lettura. È un romanzo semplice e triste, profondo ed umano... Nella calma della piccola La Rochelle anche il dolore del pastore Naudié è silenzioso. Il Rod nel corso del suo appassionato racconto non dimentica di disegnarci delle figure vive, dolci come Angelica, la dolce sorella del pastore, o come Berta ed Ester e la piccola

Zelie, le sue figlie, combattute come Henri Defos, pettegole e provinciali come madame Merlin e il professor Lanthelme. Io non vi citerò le scene più commoventi, più delicate. L'enumerazione sarebbe troppo lunga e basta che io vi citi fra tutte la morte di Abraham Naudié, il grande scrittore, padre del pastore. È veramente triste la lettura di questo intimo e vecchio dramma, la donna che sposa un uomo senza amore, mentre poi la sua anima si schiude alla passione per un altro, per colui che è giunto troppo tardi. Lo scoppio di dolore nel cuore del mite Naudié non potrebbe essere più potente, nè più sottilmente potrebbero essere studiate la sua gelosia e la sua sofferenza. La schiettezza di rappresentazione di questo romanzo è vivacissima. Questo piccolo mondo buono e malvagio, debole e forte, s'agita innanzi a voi, v'incatena, vi fa assistere al dramma di due famiglie che voi già conoscete! Nè si dissipa tanto facilmente la tristezza che v'invade il cuore quando, abbandonato da Jane, Naudié decide di partire missionario per l'Africa in compagnia del suo piccolo figlio, e nell'ultima domenica ch'egli passa in patria, recitando per l'ultima volta i salmi, lascia irrompere nell'ultima sua orazione il grido lacerante della sua infinita sofferenza! Io non voglio cercare nella superfluità di alcuni dettagli e nella prolissità di alcune discussioni religiose i difetti di questo bellissimo romanzo di Edouard Rod che nella sua semplicità, nella sua emozione, nella sua larga e dolente umanità dimostra lietamente come per il celebre romanziere ginevrino le nebbie del simbolismo sieno ancora, e forse per sempre, molto lontane.

Quale scettico e grazioso e perverso libro d'arte e di amore è questo nuovo romanzo, *Sa fleur*, di Félicien Champsaur. In tutto il libro non si parla che di baci e di desiderî, e pure io credo che una giovinetta non ne trarrebbe alcun effetto nocivo. È così triste, è così dolente

nella sua fine, quando Suzanne de Jussieux pensa alla differenza profonda che vi è fra il sogno e l'augurio dell'ideale — e la vita reale! È così sconsolato lo sguardo che la spensierata Suzanne getta su l'*envers du rêve*, su quel « rovescio del sogno » che tante volte è un Calvario! Talchè un'idea morale emana da tutto il libro. Se non che poche righe appresso, Félicien Champsaur fa dire ad uno dei suoi personaggi, poi che Suzanne è uscita materialmente incolume dalla sua bizzarra, pericolosa e compromettente avventura, che *maintenant elle est mûre pour le mariage!* Ed è una donna, la madre, che lo dice... Questo scetticismo finale v'indica chiaramente come lo Champsaur non si faccia illusioni su la donna di domani — ed allora la sua opera non vi appare più opera di moralista, ma bensì di caustico brillante e di scettico pieno di grazia. Tuttavia, non ostante i suoi scetticismi finali, che io voglio ostinarmi a credere le *fanfaronnades* di un poeta che vuol sembrare senza illusioni, amò trovarvi il significato morale cui sopra accennavo.

Che favola semplice e pure quale vibrante romanzo, quale analisi crudele, energica, serrata! Suzanne de Jussieux, figlia di un alto magistrato parigino, vede una sera alla *Comédie Française*, alla prima rappresentazione di una sua commedia femminista, Paul Montvèdre, un celebre scrittore, un *maître psicologue* di cui ella già conosce varî romanzi trafugati dalla biblioteca del padre. Arditamente ella scrive. Montvèdre risponde alla sconosciuta, ed una lunga, ininterrotta corrispondenza è stabilita fra lo scrittore e la giovinetta. È una lunga, abile e vicendevole seduzione. Montvèdre insinua alla giovinetta il bisogno di svelarsi, come ella insinua a lui il bisogno di conoscerla, di sapere il suo corpo, la sua bellezza, il profumo della sua verginità, del suo fiore! Nella commedia epistolare passa allora, al cozzo di quei due desideri, passa un soffio di trascinante lirismo sensuale. Suzanne commette quei dolci, quei freschi peccati bianchi che sono

l'ammirazione del suo corpo e lo studio delle sue nudità. Finalmente ella svela al romanziere il suo corpo, il suo nome, come prima gli ha svelato la sua anima. Ma l'incanto è rotto. Il padre di Suzanne ha trovato le lettere dello scrittore a sua figlia, è corso da lui per interrogarlo su le sue intenzioni, su le sue deliberazioni e su l'entità di ciò che è avvenuto. L'incontro del padre e del romanziere – posizione alquanto vecchia, non è vero? – è dallo Champsaur sfruttato con un'abilità ammirabile. I due psicologi sono di fronte ed in ognuno di essi la passione parla, ma nondimeno la lotta è lunga e serrata, poichè il padre vanta un diritto che non ha; Montvèdre ha amato un'ignota, veramente a lui ignota fino a ieri, e ciò non l'obbliga certo a sposarla.

Ma appena il padre uscito, è Suzanne che arriva per gettarsi nelle braccia dello scrittore, dell'uomo ch'ella ama tanto, per essere sua, donarglisi, non sapere altro del mondo se non l'eco carezzante dei suoi baci e delle sue parole, ancor più dolci dei baci. Ma è allora che si combatte in Montvèdre la lotta terribile fra il suo desiderio che lo spinge a cogliere il fiore che la vergine gli tende ed il suo egoismo prepotente di autore e di uomo che gli grida di non vincolare la sua libertà, la sua vita, il suo avvenire, per un abbraccio. Ed è questo egoismo che vince, e poichè egli sa parlare, cattedraticamente insegna alla innamorata il suo dovere, il retto sentiero. E, senza un bacio, l'accompagna dolcemente, ma spietatamente, alla porta. Ma quando la piccola Suzanne rientra in casa, allora scorge con un dolore atroce il rovescio del suo sogno, ombra dov'era luce, cenere dov'erano rose. E nell'oscurità della sua stanza di vergine, che seppe il suo amore e che in quella notte sente i sospiri disperati della innamorata delusa, un'ombra che sorride mefistofelicamente le mormora all'orecchio, dolcemente scettica e consolatrice:

— Tu non hai che venti anni, Susanna, queste non sono che le prime pene dell'amore e della vita. Tu ti ma-

riterai; poi, forse divorzierai. Consolati. Se tu sapessi quante giovinette, sotto i veli verginali ed i fiori d'arancio, sono nel giorno del loro matrimonio, più o meno simili a te! Asciuga i tuoi cigli e guarda nello specchio come sei bella, tutta nuova, tutta bianca ancora, malgrado la macchia d'inchiostro che la tua esperienza ha di già cancellato. La vita è innanzi a te, o donna di domani, la vita...

È difficile trovare in un libro d'amore un capitolo, ad esempio, più pieno di passione e di viltà, di egoismo e di schianto, di lirismo e di logica, che quello della *Fleur* intitolato all' *offrande*. È difficile trovare un'anima femminile analizzata con più spietata esattezza di quella adoperata da Félicien Champsaur in questo romanzo e specialmente in tutta la *Commedia epistolare* e nei molti *frammenti* del giornale di Suzanne de Jussieux. Ho detto più sopra, nel corso del mio racconto ed a proposito di alcuni capitoli di *Sa fleur*, lirismo sensuale. Infatti questo è un romanzo vivificato da una poesia sensuale che non ha nulla di volgare e di triviale. Anzi è questo lirismo appunto che giustifica ed eleva a poesia, e quindi a bellezza, alcuni fra i punti più scabrosi del libro di Félicien Champsaur. È una ebrietà d'imagini e di parole, di suoni e di armonie, di belle figure e di bei pensieri, di dolci estri, di baci, di sospiri, di gemiti. Libro d'arte e d'amore, esso è inebriante, come deve essere l'amore, e nel tempo stesso composto come deve essere un libro d'arte. Lo stile opulento, ricco, che prende le sue sfumature a tutta la gamma dei colori, questo stile abbagliante che è così originale e così personale in Félicien Champsaur, vi risplende al suo apogeo. In alcuni capitoli *Sa fleur* non è più un romanzo, ma un dolce e fiammante poema in prosa musicale, una variazione *ultra*-moderna dell'eterno « Cantico dei Cantici ». Del resto, non potrei rendere l'idea dell'impressione che emana dal complesso dell'opera di Félicien Champsaur ed in modo speciale da un libro come questo, che riportando il lusinghiero e splendido giudizio che su lo

Champsaur detto poco tempo fa quell'arguto spirito che è Maurice Barrès:

« Ciò che colpisce — diceva il Barrès — nell'ingegno di Félicien Champsaur è una maniera pittoresca, quasi tutta *sensationniste*, di cogliere e rendere con arte qualità rare, impressioni fini. Vi è nei suoi libri un'avidità sensuale che fa pensare all'invasione dei barbari in un centro di lusso sfrenato. Quest'opera di uno scrittore che ha per estetica di esprimere fortemente il carattere della sua impressione, con tutti i mezzi ch'egli vi crede adatti è un raro documento di sincerità. È il giornale di un barbaro avido e senza freno, precipitato in un centro ove sono ammassate tutte le ricchezze di una vecchia civilizzazione e di un'amministrazione complicata ».

L'elogio di Maurizio Barrès, più che le mie parole, indurà, lo spero, a leggere questo *Sa fleur* di Félicien Champsaur, di questo artista che fu paragonato ad una orchidea che fiammeggi in toni di solfo, dietro i vetri della nostra serra letteraria...

Io ritornavo placidamente a piedi dal teatro Valle, ove Sarah Bernhardt aveva ancora una volta fatto squillare la sua sempre giovine voce d'oro, e nella mente indugiava ancora pigramente il dolce fantasma di quella fugace bellezza d'arte, quando da una porta, in una strada oscura, si staccò un uomo avvolto in un tabarro nero. Costui mi si pose innanzi, mi sbarrò il passo: io tentai di passargli a destra e a sinistra, ma invano, poichè l'uomo mi aveva afferrato per il soprabito e mi domandava arrogantemente:

— « Signore, che cosa pensate voi di Maurizio Maeterlink ? »

Un orologio suonava lì presso l'una dopo la mezzanotte. Io tentai di placare il mio interlocutore con un piccolo discorso amabile, detto nell'accento di chi, avendo

una canna di rivoltella spianata innanzi ai suoi occhi. debba parlare di letteratura e d'arte:

— « Signore. » — dissi — « la vostra domanda mi imbarazza. Io ho, è vero, il torto e la debolezza di occuparmi di letteratura francese, giudicandola forse talvolta più interessante che l'italiana e procurandomi l'esame di questa meno fastidii, poichè posso liberamente dire le opinioni mie umilissime e parlare solamente dei libri di cui amo parlare. Non entra però nelle mie attribuzioni discutere su Maurizio Maeterlink all'una di notte, con un signore, indubbiamente rispettabilissimo, quale siete voi, ma che io non ho finora l'onore di conoscere ».

E tentai nuovamente di passare. Ma l'ignoto letteratoide mi fermò ancora, mi declinò la sua qualità di ammiratore di Maurizio Maeterlink, pretese da me un giudizio sul Maeterlink ed il suo ultimo libro di filosofia *La sagesse et la destinée*. Fu giocoforza arrendersi, essendo l'unica condizione che mi si poneva per poi rendermi libero il passo. D'altra parte, io non avevo armi su me e fra le mani non serravo che un leggero bastone da teatro, e l'omicido non mi era possibile.

« Signore, » — continuai rassegnato — « Maurizio Maeterlink, che voi ammirate fino al punto di fermare quelle modeste e vilipese persone che si chiamano letterati, allorchè tornano dal teatro, per saperne il loro giudizio sul vostro scrittore preferito, Maurizio Maeterlink, dico, è indubbiamente un artista elettissimo. I vostri amici lo chiamarono un piccolo Shakespeare ed una delle poche menti sane e virili che vanti la letteratura. Octave Mirbeau, proclamò che il misero Will era sorpassato. Tra tutte le crudeltà che segnono il nome del tragico inglese — prima fra le quali il volerne negare persino l'esistenza, affibbiando a Bacone la paternità di quei piccoli drammi che molti autori drammatici contemporanei disprezzano — questa è certamente la più allegra. Voi che siete un ammiratore del Maeterlink dovreste schiaffeg-

giare il primo che innanzi a voi osa chiamarlo un « piccolo Shakespeare », poichè se la sua figura d'artista, da sola, è alta e nobile, messa accanto a quella dello scherzoso Will diviene ridicola e nana. E l'anima del Maeterlink potrebbe essere confusa con quella del gaio folletto Puck che, se non erro, allieta dei suoi amabili scherzi il giardino ridente del *Sogno d'una notte d'estate.* Comunque siasi — e lasciando al suo posto che, se non vi dispiace, è il sommo fra quello degli autori drammatici di tutti i tempi, il povero ed offeso Will — Maurizio Maeterlink ha chiuso un bel simbolo filosofico nel *Les aveugles* ed ha fatto passare un soffio di squallore tragico nel *L'intruse.* Gli altri suoi drammi: *Les sept princesses, La princesse Maleine, Pelléas et Melisande,* sotto le inutili preziosità, sono tutti opere degne del più alto ingegno. Anche *Aglavaine et Selysette* sarebbe un' opera elevatissima e degna di tutta la nostra ammirazione se non avesse una sorella maggiore e più viva nelle *Anime solitarie* di Hauptmann, e se Meléagre non avesse un riscontro più umano in Giovanni Vockerat. Però da qualche tempo il vostro Maeterlink ha preso il vezzo della filosofia e di tal vezzo sono frutti *Trésor des humbles* e *Sagesse et destinée.* Io ho letto, signore, quel primo libro ed ho ultimato precisamente ieri l'ultimo foglietto delle trecentocinquanta pagine di cui si compone, come sapete, *La sagesse et la destinée.* In questo bel libro, in questo puro libro, si parla sovente di saggezza, di fatalità, di giustizia, di felicità e d'amore. Il Maeterlink sviluppa in pagine, ora poetiche e sottili, ora stringenti e serrate di logica, una consolante affermazione, quale è quella che l'uomo può trovare dentro di sè un rifugio, un riparo contro il destino, contro le fatalità che lo perseguitano. Raggiungendo dunque l'uomo, mercè la sua saggezza, questo asilo contro il destino, nella sua stessa anima, egli avrà raggiunto la felicità, ed allora unico dovere del saggio sarà d'apprendere agli altri il modo per essere felici. Veramente, a questo punto, si po-

trebbe ribattere al vostro Maeterlink che se il saggio dovrà insegnare agli altri la felicità, è da presumersi che questi altri la ignorino: e se il saggio dovrà avere lo spettacolo dell'infelicità, la sua felicità non sarà che dubbia e discutibile. La necessità dell'egoismo, direte voi!... Ma questo ci porterebbe per le lunghe: lasciamo andare. Quello che tengo a dichiararvi è questo: che *La sagesse et la destinée* racchiude pagine stupende e profonde, accanto ad altre, se permettete, superficiali e noiose. Se non che quattrocento pagine per enunciarci il modo che il Maeterlink ha scoperto per essere felice, sono troppe, non è vero? Ed io, pure ammirando *La sagesse et la destinée,* non posso che deplorare che Maeterlink s'indugi a darci libri più o meno belli, più o meno utili di filosofia, invece di chiamare a raccolta tutte le sue facoltà per un'opera d'arte profonda ed umana. È pretender troppo?... Ma, perdonatemi, signore, qualche goccia di pioggia comincia a cadere ed il mio domicilio è ancora lontano.. Permettetemi di approfittare di questa carrozza che passa ».

L'ignoto mi cedette il passo. Io fui salvo.

Io ricordo un aneddoto che si racconta sul Lavedan, quando nel 1876 il futuro autore del *Prince d'Aurec* e del *Nouveau jeu* era invece un mediocrissimo studente di retorica. Maxime Gaucher, un professore che con i suoi alunni aveva ancora qualche confidenza, doveva interpellare spesso il suo discepolo:

— « *Monsieur Lavedan... Monsieur Lavedan... pourquoi est-ce que vous riez toujours?* »

Ma il Lavedan non era nè troppo giocondo, nè eccessivamente esuberante e neppure ciarliero. Ma era un piccolo uomo molto *remuant*, come dice il Doumic. « Ce qui attirait d'abord dans sa phisionomie, c'étaient les yeux, extraordinairement vifs et malicieux, deux petits yeux fureteurs d'un éclat aigu et pointu et dont le regard en

vrille semblait vouloir percer jusqu'à ce fonds de sottises qui est en chacun de nous et chez les plus intelligents ». Ed Henri Lavedan è quasi restato com'era allora, con la differenza ch'egli è ora un personaggio molto importante nel mondo letterario.

Henri Lavedan è uomo di spirito, ma per spiegarmi meglio ricorrerò al Doumic, che come sempre spiega nitidamente i suoi pensieri. Lo spirito è fatto d'osservazione, di una visione netta e precisa delle cose, di un'attitudine a scoprire in tutte le opinioni ed in tutti i costumi la parte di esagerazione e di menzogna; a questi doni di esattezza e di penetrazione bisogna che si aggiungano la leggerezza e lo scintillìo dell'espressione, la grazia comica, l'ironia. Vedete bene che tutto questo non è molto comune. Ed è in questo senso che Henri Lavedan è un uomo di spirito.

Non bisogna dunque dimandare al Lavedan grandi risorse di imaginazione, nè prodigi di sensibilità. Quando ha voluto fare opera imaginativa nella *Catherine* trionfante alla *Comédie Française* ha creato un dramma frusto e slavato; quando ha voluto nel medesimo dramma forzare la sua limitata sensibilità, ha dato un secondo atto, in casa dell'organista Vallon, troppo piagnucoloso e di maniera, con l'elemento patetico di un tipo, Giorgio, venuto dritto dritto a Parigi dall'azzurro *du pays bleu*... Ma quando il suo spirito e la sua osservazione hanno ripreso la mano, quali scene potenti e magnifiche ne son venute fuori? (Esempio, in *Caterina*, il *duo* del Duca di Contras con sua cugina Hélène de Grisolles !).

È per questo suo temperamento che egli è veramente insuperabile nella riproduzione artistica di piccoli quadri mondani, nell'ironia leggera come nel *Les jeunes*, contro individui, feroce come nei *Viveurs* e nel *Nouveau jeu*, contro un'intera classe. Il Lavedan è un vero maestro d'ironia: egli ha il tocco leggero e facile, l'aggettivo che colorisce, la sfumatura che definisce più e meglio di una

grande pennellata di un colore troppo vivace. Bisogna leggere quei suoi mirabili volumi d'ironia elegantissima, *la Haute*, il suo libro di esordio, *Petites fêtes*, *Le lit*, *Nocturnes*, *Leur cœur*, *Leur beau physique*, *Leurs sœurs*. E bisogna sopra tutto leggere quella bellissima commedia, dove un tipo è stato creato: parlo del *Prince d'Aurec*. In quei brevi dialoghi è la vita che freme, che s'agita, che fa ridere o che fa piangere. Il Lavedan muove quelle sue marionette, ma egli è invisibile, pur sentendolo nell'ironia a fior di pelle che sparge intorno a quei suoi personaggi. Leggete ora *Les beaux dimanches*, scene dialogate dove si illustrano le domeniche a seconda della condizione, dell'età, dei mezzi, dell'intelligenza. Vi è la domenica del soldato e del vecchio impiegato in ritiro che va a godersi un pezzo di musica al Palais Royal o al Lussemburgo, della famigliola borghese, dell'orizzontale che profitta di quel giorno per ricevere i suoi parenti, una folla di persone, una folla di occupazioni, di gusti, di sensazioni e di sentimenti differenti. Con poche parole, è tutto un quadro che vi si mostra innanzi; con quattro frasi il Lavedan vi svela tutta una vita.

Leggete questo quadretto, al loggione della *Comédie Française*, ad una rappresentazione diurna di un romantico dramma in versi:

« La maman: — Là où je montre avec mon doigt, Julia? Tu vois bien celui-là qu'a un costume en fer et puis un grand sabre?

La petite fille: — Oui, j'le reconnais. Papa. C'est Papa!

La maman: — Chut!

La petite fille: — Pourquoi qu'il s'habille en carnaval?

La maman: — Pour qu'on aye à souper, ma bique ».

È solo questo ed è molto! In una scena fra due amici il Lavedan discute due opinioni su la domenica, e si capisce ch'egli è favorevole alla seconda. Il primo dice:

— « Le dimanche, c'est le jour de sortie des mufles. On ouvre les portes toutes grandes et on les lâche. Ils circulent, ils font ce qu'ils veulent. On ne voit que des gens laids, mal habillés, gauches, qui parlent fort et qui rient bête. Ils ont un nom: les endimanchés. Ils sont en récréation. Les jardins publics, les avenues, les boulevards, les cafés leur appartiennent. Ils envahissent les musées et ils disent devant la Joconde ou la Victoire de Samothrace des choses ecœurantes, à taper dessus. Des brutes joviales. Les parents se mettent le doigt dans l'œil et les enfants dans le nez. Qu'est-ce que c'est que ces gens-là? D'où sortent-ils? C'est de l'humanité inférieure. Je ne me sens pas du tout en parenté avec eux! »

Ma l'amico invece sorge in difesa della domenica, ne intesse l'apologia. Conosco poche pagine più tenere, dolci e carezzevoli di questa che vi trascrivo. Leggete:

« Jean: — Je ne peux pas te le dire... Des cloches... qui rappellent delicieusement les cloches de province et d'enfance. Ou encore un des derniers orgues de Barbarie qui pleure une valse tendre. Le joueur est vieux, toujours, et il a toujours un chien, un chien résigné, aux yeux touchants... L'air décroît peu à peu parce que l'homme continue à jouer en marchant... A présent c'est la *Czarine*... Il a tourné sous le porche... Un troupeau d'orphelines passe. J'adore ces choses.

Pierre: — Joies sevères!

Jean: — Non. D'une parfaite douceur. Le bon hasard me conduit toujours en droite ligne aux rues mélancoliques de ma prédilection, celles où il y a des laiteries, des semblants de fermes, où des branches d'arbres prisonniers se penchent au-dessus d'un mur, pour voir les rues vides qu'on croit reconnaître et avoir déjà traversées on ne sait quand.. Il y fait un soleil à part... Les chats sont heureux, la pie apprivoisée du cordonnier sautille ».

E più giù ancora il Lavedan in poche frasi delicate riassume tutto lo *charme* della domenica:

« Oui, le dimanche, pour les délicats et les rêveurs, a en soi une tristesse et un désenchantement profonds, c'est certain. Même heureux, on souffre un peu ce jour-là de son bonheur. Pourquoi? Il y a là un mystère. Le dimanche est toujours pensif, il apporte avec lui, périodiquement, je ne sais quelle déception hebdomadaire. Il est long, long, même quand il passe vite. On ne sait pas toujours comment le tuer, et il arrive qu'il faille s'y prendre à plusieurs fois. Il semble, ce jour-là, que la vie soit suspendue, et qu'on fasse craquer sous ses pieds de vagues feuilles mortes. Le dimanche est peut-être l'automne de la semaine! »

L'autunno della settimana, la domenica! Solo questa squisita idea può spiegare il fascino malinconico della domenica, fascino biondo che solo l'autunno ha fra le stagioni. Voglio riportare un'altra pagina finissima. È un amatore di libri che in una domenica primaverile compra su i *quais* assolati della Senna qualche libro raro. Il *père Pezon*, un rivenditore di libri vecchi, scherza col suo avventore su le manie e le piccole debolezze dei bibliofili ch'egli vede quotidianamente nella sua bottega sul *quai*:

— « Ah, si nous avons de la joie - dice *le père Pezon* - vous en avez encore plus que nous, allez! Je ne vous quitte pas du coin de l'œil! Mon Dieu! Que vous êtes roublards! Quand vous trouvez quelque chose, soit une chose que vous cherchiez ou bien que vous découvrez par hasard... il y a votre figure d'abord qui est toute une symphonie. Un éclair qui vous passe dans l'œil, la bouche... et puis vous éteignez, vous faites le mort. Vous tripotez l'objet, vous le feuilletez, vous le remettez comme si vous n'en vouliez pas pour ne pas attirer l'attention dessus... vous allez à d'autres, puis vous y revenez, vous le reprenez avec dedain, avec une grimace, ou une moue, vous soufflez la poussière qui est dessus... Il vous dégoûte! Vous le scrutez longtemps, dans tous les coins, pour voir si rien ne manque: la pagination, le faux-titre, le privilège

du roi, etc., et alors, après tout ça... la façon dont tout lentement, tout bêtement, vous vous retornez vers nous d'un air de n'y pas tenir, comme si vous pensiez: « Oh! ça n'est pas fameux! C'est uniquement pour vous obliger! » Et vous nous tendez cette horreur de bouquin du bout des doigts: « Combien ça? » Si c'est deux francs, vous en offrez un. On s'arrange à un cinquante. Et puis voilà! Est-ce ça, voyons, monsieur? Est-ce bien ça? »

Ed ecco *Farces* di Catulle Mendès. Questo libro doveva dapprima intitolarsi: *Il teatro della Fiera, presso Sua Altezza Imperiale l'Arciduchessa Rosalinda,* scenette gioconde pei salotti e i castelli.

Gille, nel piccolo dialogo che serve di prefazione, dice a Gillette:

Je viens, pour le plaisir des gens et pour ma gloire,
Relever les trétreaux illustres de la Foire!
Turlupin, Tabarin, Bruscambille, Pierrot,
Lécheurs de plats, humeurs de vin, voleurs de rôt.
Avec le beau Léandre et Gorgibus qui compte
Des sous, et cet oiseau, l'Isabelle, si prompte
A voleter de corne en corne de cocu,
Je reparais, et mon coup de pied dans le cu
Du Docteur qui répond par une pétarade,
Reveillera tous les grelots de la parade.

Ed infatti *tous les grelots de la parade* squillano in queste gioconde *Farces*, scossi da Catulle Mendès con una opulenta e franca vena di buonumore. Tutti i personaggi della vecchia commedia e dei *trétreaux illustres* risorgono, modernizzati con un'arte piena di umorismo veramente *gaulois*. Ecco Georges Dandin che, stanco d'essere cornuto, discende sua moglie Angelica nel pozzo, dandole a credere d'un tesoro che vi è nascosto, e ve la lascia; Georges Dandin che, preso alla sua stessa trappola, discende a sua volta nel pozzo per tirar su quel tesoro che Angelica non ebbe forze bastanti a sollevare e che dalla moglie troppo furba

vi è lasciato a meditare sul suo nuovo infortunio e su un altro sacrosanto *Tu l'as voulu!...* Ecco Leandro, ambasciatore della regina di Patagonia, ecco Gorgibus e Cassandro, i due mariti contenti, che si trattengono a vicenda per la via, mentre le loro mogli Angelica ed Isabella fan condividere i letti coniugali ai due galanti Leandro e Ottavio. Ecco Gorgibus che piange sua moglie Pernette che si è gettata nel fiume, e che invece di essere nel letto del fiume, era in quello... di Leandro. Ecco Cassandro imbarazzato perchè non sa come portare il lutto di sua moglie. Ecco Isabella virtuosa dopo morta « dove si dimostra come qualmente i morti non valgano meglio di noi ». Ecco l'ineffabile Tabarin che propone all'illustre signor Mondor, e le risolve a modo suo, le *questions Tabariniques,* perchè ad esempio « *les femmes et les filles ont un trou au derrière de leur chemise* » o perchè si fa il bollito con dei pezzi di bove e non con dei pezzi di carne d'uomo. Ecco infine *La femme de Tabarin*, la famosa e terribile *tragi-parade* del Mendès, da cui si pretese che il maestro Leoncavallo avesse preso l'ispirazione pei suoi *Pagliacci.* Tranne le cinquanta pagine di questo forte dramma, il libro *Farces* di Catulle Mendès è una serie di brevi commedie, che non sono che uno scoppio di risa dal principio alla fine. Ma talvolta il poeta della *Foire* è troppo salace, ragione per cui (non a tutti) sono consigliabili queste *Farces* scritte da Catulle Mendès con irresistile audacia. Ed a questo proposito lasciatemi osservare con meraviglia piena d'ammirazione come l'ingegno splendente di Catulle Mendès riesca a passare dalla maestà lirica di una *Medea* a queste *Farces* gonfie di *gauloiseries*, qualche volta indecenti, dalla pittura del mondo contemporaneo continuata con tanta violenza di colore in dieci romanzi alle delizie squisite dei suoi poemetti in prosa, da una critica letteraria a una discussione su Wagner, da un poema a una farsa, da un verso soavissimo a una scurrilità. Francamente, è meraviglioso!

Quattro artisti diametralmente opposti e quattro libri che, com'è naturale, raggiungono il Bello per vie diverse e con differenti fini. Per il detto, *à tout seigneur tout honneur*, cominciamo dal De Goncourt. Ecco un libro d'arte tanto più vivo d'interesse in quanto che ha per iscopo di esortarci a rivolgere i nostri sguardi cupidi al di là delle nostre frontiere, al di là del ferreo cerchio di ammirazione abituale nel quale ci volgiamo di continuo, più ancora per pigrizia di spirito e d'indagine che per orgoglio di razza. Senza togliere un grano all'incenso che dobbiamo ardere nel culto dovuto ai Greci, ai Romani, agli Italiani, agli Olandesi, ai Francesi, agli Spagnuoli, agli Inglesi, bisogna pur confessare con franca voce che il rosso fiore dell'arte non sboccia solo in terra europea, poi che l'alacre natura ha preso cura singolare di spargerne i ricchi germi un po' da per tutto.

Questo ho detto a proposito della sagace e nobile opera di Edmondo De Goncourt su l'arte giapponese XVIII secolo, e propriamente intorno ad Hokousaï, grande pittore e meraviglioso disegnatore, nato al Giappone nel 1750 e morto nel 1849, e che di costui, gagliardamente, con grande lume critico, ardente forse d'amore eccessivo, riassume l'Opera e la Vita.

Il volume di Edmondo De Goncourt, più che un catalogo ragionato ed esatto dell'opera di questo mirabile grande artista dell'Estremo Oriente, è l'esame di ciascun frutto della sua inspirazione, la descrizione, l'importanza, l'esposizione dei principî, gli aneddoti caratteristici, le opinioni di questo gran produttore, che compreso della Bellezza e della sua Arte, segnava spesso i suoi disegni audaci « *Hokousaï, pazzo pel disegno!* » Oh bella follìa!

Jules Huret, narrando una sua visita allo scrittore belga Maurizio Maeterlink, ha scritto: « Ero arrivato a Gand una mattina sotto una pioggia penetrante. La prima vista della città mi aveva compreso di melanconia. Il fango nero e le pozze d'acqua piovana, il cielo pieno di fuliggine,

le strade solitarie dove rari uomini con il cappuccio sul capo, tutti avvolti nel mantello, passavano in fretta nel silenzio pesante, raramente interrotto dal gracchiare alto delle cornacchie, tutto m'era sembrato come la cornice naturale di quella letteratura di spavento: *l'Intruse*, *les Aveugles*, *la Princesse Maleine*; e io pensavo al poeta che riassume in sè quella tristezza e quell'angoscia opprimente delle cose ». — Leggendo ora il *Trésor des humbles*, quella descrizione dell'Huret m'è tornata in mente, poi che in realtà questo volume fa pensare il luogo dove fu pensato, maturato e scritto: luogo triste, sotto uno sbiancato cielo piovorno, in una città solitaria quasi fosse abbandonata, nel continuo stillicidio delle gocce monotonamente sonore della pioggia. Il volume si compone di tredici studi o di estetica, o di filosofia, o d'arte, e s'apre con una delicata disquisizione su *Le silence*. « Le silence — dice il Maeterlink — est l'ange des vérités suprêmes et le messager de l'inconnu spécial de chaque amour ». E così l'acuto filosofo belga pensa e predice il tempo, prossimo ormai, in cui « le reveil de l'âme » sarà un fatto compiuto, il tempo in cui le nostre anime s'intenderanno senza l'intermediario dei vigili sensi nostri. È certo, grida, che il dominio dell'anima s'appressa ogni giorno più.

Gli altri scritti di estetica e di filosofia discendono direttamente, come un'acqua limpida e fresca dalla polla sorgiva, dalle convinzioni idealistiche espresse mirabilmente nello scritto citato sopra. Tutta l'opera s'aggira intorno a questi ideali come una sfera intorno al suo punto centrale dove gravita.

Jean Lorrain è un artista assai strano e prezioso. Ogni cosa ch'esce dalla sua penna attesta quella preziosità e palesa quella stranezza. Egli ha sempre, così in prosa come in poesia, visioni audacissime e originali, quasi direi violente, e spesso fa palese l'influenza esercitata su lui da Joris-Karl Huysmans, dai suoi discepoli e dalle loro dottrine occulte, complesse ed ambigue. Ma non sempre:

e non vorrei che per queste mie parole mi si fraintendesse a proposito del Lorrain.

Se ho detto ch'egli mostra talvolta chiara l'*impressione* dell' Huysmans, non ho con ciò voluto menomare la grande originalità sua. L'arditezza delle figurazioni poetiche (poichè anche nella sua prosa le figurazioni attingono vette luminose di poesia) e l'eccellenza formale del Lorrain, lo rendono scrittore raro e profondo, libero di vincoli e di strettoie di scuole. In questo *Démoniaque* si ritrovano tutte le sue rare doti, e ancora più affinate. Sono circa venti novelle o racconti pieni di stranezza. Il fantastico ragionato - quasi, direi, *ragionevole* - vi si mostra ad ogni pagina. Gli studi psichici di Jean Lorrain, la conoscenza delle scienze occulte ch'egli possiede, portano un gran coefficiente all' interesse di questo suo bel libro.

In quanto a Paul Hervieu, l'autore del *Les tenailles*, diciamo subito ch'egli è in linea opposta al Lorrain; artista mondano e psicologo, specie feminile, deriva molto da Paul Bourget, quantunque pochi vogliano riconoscerlo. Questo *Le petit duc*, edito dal Lemerre, è la raccolta di squisiti bassorilievi, piccoli ritratti eseguiti con saviezza, con eleganza e con delicatezza. Se bene fine ne sia la modellatura, essa è sufficiente; e per chi sa mirare questi medaglioni sotto la luce più idonea, il loro rilievo diviene anche potente.

Le petit duc è il titolo della prima delle venti novelle che compongono un assieme di studi scritti con quell'arte speciale che sa tutto esprimere senza nulla sottolineare. Anzi, Paul Hervieu si fa sopratutto comprendere, meno per quel che specifica che per quel che sottintende. Con un sorriso, con un accenno dell'occhio, col silenzio, egli dice di più di coloro che ammassano nomi, aggettivi, amplificazioni, tutte quelle cose che sono indice certo di persone che hanno poco da dire, come l'abbondanza di parole in affari è indice indiscutibile di mancanza di quattrini!

Cominciamo da un volume di critica che un poeta, Fernand Gregh, intitola *La fenêtre ouverte* e pubblica presso l'editore Fasquelle. Fernand Gregh è tra i più squisiti giovani poeti francesi, e credo che l'avvenire riserbi molto sfolgorare di gloria per colui che a ventitrè anni ha scritto le deliziose e profonde liriche della *Maison de l'Enfance* e a ventisei ha saputo racchiudere nella *Beauté de vivre* tutti i palpiti della vita interiore, tutta la poesia più umana e più sincera, più semplice e più profonda. Ma Fernand Gregh non si isola, come nella famosa torre d'avorio, nel suo sogno di poeta. Egli tiene aperta la sua finestra. Egli s'appoggia al davanzale e guarda quanto avviene nella via. Poichè è poeta, saranno sopra tutto i poeti che solleciteranno la sua affettuosa attenzione. E ancora perchè è poeta le sue impressioni non sono di critica severa ed arcigna. Egli critica ed ama nel tempo stesso. Ha il dono della simpatia. Egli sa bene che i critici ritengono imprescindibile dignità del loro ufficio la vigilanza feroce e la diffidenza assoluta. Invece Fernand Gregh apre nel tempo stesso il suo cuore e la sua mente. E poichè comprende che qualcuno vorrà contestargli questo diritto, egli osserva molto giustamente che il giudizio di un'opera letteraria risale e spetta tanto alla sensibilità quanto all'intelligenza. E dalla finestra aperta Fernand Gregh vede passare la strana e bizzarra *silhouette* di Verlaine, l'amante dolce della Melanconia, quello che fu sempre un poeta delizioso e sovente un grande poeta. Saluta commosso la tomba prematura di Georges Rodenbach, il dolce e inobliabile poeta che ha sempre amato quel che era fugace, quel che era incompiuto, quel che era ondeggiante, le campane ed i cigni, il vento e il crepuscolo, l'acqua ed il silenzio. S'inchina riverente alla grande ombra di Victor Hugo che risorge giovanile dalle pagine ingiallite delle sue *Lettres à la fiancée*.

Si compiace della critica elegante e squisita di Henri de Régnier perchè, come la sua, è la critica di un poeta.

Vede la torre d'avorio in cui si chiudono i poeti e grida che bisogna uscirne, gettarsi perdutamente nella Vita, nella più feroce mischia. Anatole France, Emilio Zola, Guy de Maupassant, Paul Hervieu, Edmond Rostand, Mirbeau, François de Curel, ecc., passano uno dopo l'altro sotto le finestre del poeta. Con grande amore questi rende omaggio al nostro Gabriele d'Annunzio. Libro d'arte e di critica ad un tempo, di poesia e di erudizione, dunque, questa *Fenêtre ouverte.* Fernand Gregh minia delicatamente le sue sensazioni e le sue impressioni. La sua non è più critica, ma arte essa stessa. E per quanto egli sia acuto e penetrante indagatore, pure la sua opera non è più quella del critico. Esaminando l'opera degli altri egli crea a sua volta. E ciò è squisitamente raro ed è deliziosamente prezioso.

Tre varie raccolte di versi compongono il volume che Saint-Georges de Bouhélier pubblica presso il Fasquelle, intitolandolo: *Les chants de la Vie ardente.* Il primo di questi tre libri s'intitola: *Livre érotique et sacré* e comprende un nuovo genere di poesie sotto forma di epistole didattiche, il cui scopo è di proporre, come se fossero naturalmente i migliori del mondo, i varii mezzi che il poeta adopera onde tentar di raggiungere in questa terra qualche felicità e qualche piacere. Il secondo libro s'intitola: *Mystère des choses* ed è una collana di bellissimi e pittoreschi sonetti. Le ultime liriche del volume sono di un carattere intimo e personale che consentì al poeta di chiamarle *Elégies et chants de résurrection.* Questi miei versi, scrive l'autore, sono il risultato di una profonda emozione. Io non li ho composti che quando vi fui determinato da un sentimento violento. La melanconia abituale al poeta gliene suggerì una buona parte, ma alcuni sono nati per una di quelle sensazioni gioiose di vivere e di essere che assomigliano quasi esattamente a delle sante azioni di grazia. L'interessante ingegno di Saint-Georges de Bouhélier - il capo, come sapete, della scuola *naturista* - brilla

di tutte le sue luci in queste liriche. Esse sono perfette di forma e ricche, e talvolta ardenti d'ispirazione. Bouhélier non è un partigiano del verso libero. Egli crede che non convenga dipartirsi dall'arte di Ronsard, di Vigny e di Victor Hugo, e che non sia possibile annientare la tradizione. Le esigenze della rima e del ritmo costituiscono una ferrea disciplina, ch'è in generale assai utile. E così, tenendosi alle vecchie regole, Saint-Georges de Bouhéler ha chiuso le fantasie del suo cervello e del suo cuore di poeta in strofe che sono veramente di un'armonia perfetta e luminosa.

Più intima, più raccolta, forse anche più sincera è la poesia di Jean Vignaud, che pubblica un volume, *L'accueil*, presso l'editore Paul Ollendorff. Il poeta ha scritto a mo' d'epigrafe in fronte al suo libro le parole dell'Evangelo di San Luca: « Ciò che io vi raccomando si è di amarvi gli uni con gli altri ». Ed è appunto questa poesia della pace e della fratellanza che ispira la dolce e primaverile musa di Jean Vignaud.

« Entre dans ma maison, passant, et prends le pain qui tiède encore du four j'ai posé sur la bûche. Ote le linge frais, bois à même la cruche: car je veux apaiser ta soif comme ta faim ».

Il Vignaud è un poeta dolcissimo e delicatissimo. La sua lirica è una carezza, una trina, un merletto. In tutte le pagine di *L'accueil* scintillano gioielli fulgidissimi di poesia. Il Vignaud è veramente degno di essere ascritto in quella piccolissima schiera di nuovi poeti francesi che cantano soavemente e profondamente le cose tristi e le belle, schiera di poeti che trovò in Fernand Gregh ed in Charles Guérin i suoi migliori rappresentanti. Oltre a questo, il Vignaud ha un'originalità tutta sua. Ripeto: egli è squisito. Leggete, per convincervene, questa poesia che trascrivo dopo avere a caso aperto il volume del *L'accueil :*

« Les reveils ne sont jamais noirs:
l'âme rit encore à son rêve;

la cloche de nos désespoirs
sanglote quand le jour s'achève.
La mémoire égrène tout bas
le rosaire des lourdes heures,
qui tombèrent comme des glas
dans le silence des demeures...
L'œil voit s'enfuir en un lointain
que le cœur triste décolore,
les chers projets qui, le matin,
partirent en manteaux d'aurore.
Chaque soir nous pensons en vain
à tous les projets en déroute
que nous laissames en chemin,
et nous cherchons sur quelle route
nous les retrouverons demain ».

Passiamo, se vi piace, ai romanzieri, poichè mi accorgo che abbiam parlato fin troppo dei poeti. Marcel Boulenger, che l'anno scorso ottenne un così vivo ed unanime successo con quel suo romanzo *Le page*, che ben fu definito dal Deschamps come una novella del Boccaccio, pubblica un nuovo romanzo, *La Croix de Malte*. Questo libro ci conduce dai più divertenti ambienti parigini a degli interessanti quadri della Brettagna. Esso è la storia, deliziosamente leggera e squisitamente ironica, di un giovane avventuriero della società elegante, il quale non è - e questo mi sembra molto bene osservato - nè un bravo figliuolo nè una canaglia. Egli è, ad esempio, sinceramente innamorato, e ciò basta a redimerlo di molte colpe. Non mi è possibile ridirvi la grazia elegante e naturale con cui Marcel Boulenger racconta la storia di questo grazioso avventuriero, la finezza di pastello con la quale egli riproduce nelle sue pagine di stile armonioso e perfetto uomini ed ambienti. Il Boulenger, che sembrava dapprima voler troppo seguire le orme di Anatole France del *Lys rouge*, ha oramai emancipata la sua personalità. La sua penna squisita narra con facile e purissima genialità. E la lettura della *Croix de Malte* - la quale tut-

tavia non sale alla finezza ed al fascino di *Le page* – è un regalo che possono gustare interamente forse solo i più fini letterati.

I romanzi di Alfred Capus hanno avuto una strana sorte. Essi rimasero quasi ignoti quando vennero alla luce. Ora che Alfred Capus è salito in grande fama di autore drammatico, il gran successo va a cercare anche quei libri dimenticati, che ora si ristampano e che vengono riconosciuti come piccoli capolavori. *Faux départ* è ora pubblicato dalla *Revue Blanche* con illustrazioni ammirevoli ed originalissime del nostro Cappiello. Voi troverete in questo romanzo del Capus la chiaroveggenza ottimista, la profonda conoscenza degli uomini del suo tempo, lo stile deliziosamente leggero, che caratterizzano la figura letteraria dell'autore di quel gioiello ch'è *La veine*, della *Bourse ou la vie*, di *Rosine*, di *Petites folles* e dei *Maris de Leontine*. Troverete in *Faux départ* qualcuno di quei personaggi che vi piacquero a teatro, non già sotto la medesima apparenza, ma con un'analoga neutralità, con eguali teorie, con la stessa sensibilità. Qui, non meno che nelle sue commedie, Capus si conferma sempre più un magnifico pittore di costumi: elegante, sobrio, sicuro, efficacissimo. A questa squisitezza letteraria del romanzo di Capus s'aggiunge quella deliziosa delle settanta illustrazioni che, come ho già detto, sono dovute alla matita di Lionetto Cappiello e costituiscono per il libro di Alfred Capus il più saporoso ed il più esatto commentario.

René Boylesve è il fine ed elegante romanziere di *Sainte Marie des fleurs*, il delizioso narratore di *Mlle Cloque*, l'ironista sottile della *Becquée*. Oggi egli pubblica nella *Revue Blanche* un nuovo romanzo intitolato graziosamente *La leçon d'amour dans un parc*. Sotto questo titolo, che quasi evoca la deliziosa pittura del secolo decimottavo e richiama alla memoria dei nostri occhi un qualche roseo ed incipriato quadretto di Watteau, o alla memoria dei nostri orecchi le rime leggiere e dorate di

una *fête galante* di Verlaine, sotto questo titolo il romanziere che ha firmato tanti pregevoli romanzi di costumi si è per una volta divertito a scrivere un libro leggero, elegante, galante e un po' libertino, a mo' dei racconti di Marivaux, delle galanti e pizzicanti storielle del secolo XVIII che ci raccontava l'allegra vena di Crébillon figlio. Tuttavia non vi è nulla in questo libro che possa urtare le suscettibilità le più vive e le piu esagerate. L'arte di una grazia infinita si unisce e si sposa alla seduzione del racconto. L'idea principale della *Leçon d'amour dans un parc* consiste nel decidere quali nozioni dell'amore si possano lasciar penetrare sino all'innocente fantasia di giovinetta. Il Boylesve – lo dice egli stesso nella prefazione - ha voluto per una volta raccontare senza nessuna preoccupazione, solo obbediente al capriccio della sua penna, così come si improvvisa una favola per raccontarla a dei bimbi. Opera leggera dunque e di facile lettura. Non si tratta che di un ninnolo letterario, ma è un regalo prezioso per coloro che amano la fine letteratura. Pieno di garbata ironia, di tenera grazia, di squisita sentimentalità, di sorridente galanteria, di parrucche bianche e di nèi, di sorrisi e di inchini, di sete melagrana e di smorti broccatelli *Pompadour*, questa *Leçon d'amour dans un parc* è un lavoro di cesello, lavorato con amore da uno scrittore che è un piccolo Cellini per la finezza, per la grazia e per l'eleganza.

Se si possono imaginare due scrittori assolutamente differenti, questi sono Pierre Valdagne e Camille Mauclair. Pierre Valdagne, uno scettico sorridente, e Camille Mauclair, un apostolo fervente; l'uno studia la vita parigina con un amabile sorriso di *viveur* e ce la descrive vivacemente e graziosamente senz'altra preoccupazione di sorta, e l'altro invece s'interessa ai più alti e gravi problemi spirituali, intellettuali e sociali e li tratta e li svolge

e li risolve in una serie di romanzi gravi e pensosi. Pierre Valdagne è un narratore delizioso e a nulla aspira più che ad interessarvi. Camille Mauclair è più filosofo che romanziere ed alcuni capitoli dei suoi romanzi sono più capitoli di trattato che di un'opera d'arte narrativa. Tuttavia entrambi questi scrittori hanno doti singolarissime e per vie diverse e contrarie giungono ugualmente a destare la nostra più viva e più cordiale simpatia.

Leggete di Pierre Valdagne *La confession de Nicaise*. edita dall'Ollendorff. Lette le prime pagine difficilmente lascerete il libro prima di averlo ultimato. E ciò vi riuscirà facilissimo. Il Valdagne scrive con una leggerezza di mano, con un'eleganza di stile insuperabili. Egli non procede lentamente come altri scrittori nella marcia faticosa della narrazione. ma pare invece che scorra rapidissimamente con dei pattini sopra un terreno gelato. E questa specie di *skating* letterario è da lui compiuto. lo ripeto. con un'eleganza suprema. È fine. è vivace. è amabile, uno scettico che sorride, un ironista che non punge, un uomo di spirito che con un motto arguto vi fa trangugiare tutto quanto gli piace. È quello che i Francesi dicono uno *charmeur*. Chi dunque può non essere da lui affascinato?

Tale era già nei suoi altri deliziosissimi libri. *L'amour par principes*, *L'amour du prochain*, *La rencontre*, libri di un libertinaggio delicato alla Musset, galanti e sbrigliati. un po' anarchici anche, se volete. Ma la *Confession de Nicaise* è la sua opera migliore: la confessione di una donna che giunge alle peggiori turpitudini per amore del lusso e del vizio. una donna la cui anima ed il cui orgoglio vengono avvelenati da un amante che ha una specie di sadismo morale e che ama di corromperla per vederla precipitare. Mai donna si confessò con più libera e intera sincerità. Un soffio ardente di passione e di vita sfiora il vostro volto. e noi amiamo questa Nicaise pur essendo ad ogni istante colpiti dalle sue viltà. ma l'amiamo per

la sua bella sincerità, per la coraggiosa franchezza della sua parola, per l'incoscienza beata con la quale ella si lascia corrompere dal suo René. Ella ruba alla fine, e noi quasi giungiamo a compatirla, perchè ci pare impossibile che una donna diabolica e seducente qual'è Nicaise, non abbia quel lusso e quel denaro che soli si accordano con la sua anima corrotta e con la sua suggestiva e affascinante bellezza.

Impressione ben differente lascia invece in noi il nuovo romanzo di Camille Mauclair, *Les mères sociales* (editore Ollendorff). È un libro di idee sociali, come vi ho detto, e il romanziere di *L'Orient vierge* e dell'*Ennemie des rêves* ci presenta in esso varî tipi di madri, di varie classi, di differenti caratteri e d'idee opposte su l'educazione dei figli. Il senso della paternità morale è oggi quasi perduto, secondo Mauclair, o non è più che un geroglifico per la folla mediocre delle donne che generano. La maternità ha invece una parte da compiere, una missione da adempiere. È questa tesi che non ho qui lo spazio per discutere, che il Mauclair svolge in questo suo romanzo. Ho già detto anche ch'egli è più pensatore che romanziere. Ciò è causa di qualche pesantezza nel racconto e di qualche prolissità nella discussione della tesi, la quale anche fa capolino troppo sovente. Ma il libro ha scene superbe. Son tali quelle del ballo a bordo della *Formidable,* della conferenza anarchica, del tumulto ed altre. A tutto questo aggiungete un pregio grandissimo tutto di Camille Mauclair, quello del suo stile prestigioso che ha tutti gli splendori, che è tutto una catena sfavillante d'oro ove le gemme più preziose sono squisitamente incastonate.

Félicien Champsaur pubblica un romanzo, *L'arriviste,* magnificamente illustrato dai più originali pittori parigini. Questo libro non è però che la ristampa della celebre trilogia dello Champsaur, *Le Mandarin (Marquisette, Un maître, L'épouvante).* Tuttavia il geniale romanziere ha notevolmente modificata la sua opera più nota e più im-

ponente. Egli, l'ha attentamente ed amorosamente riveduta, corretta e, sopratutto. sintetizzata: i tre volumi di quattrocento pagine di cui si componeva la trilogia del *Mandarin* sono stati raccolti tutti in questo volume, *L'arriviste*. di seicento fitte pagine. Si rileggerà con piacere, nella sua nuova veste più moderna, questa celebre opera del *maître moderniste*. E per chi non la conosce sarà una gioia quella di vedere quale imaginoso romanziere, quale possente e fastoso stilista, quale magistrale narratore è Félicien Champsaur, che inutilmente però ha lasciato nel suo libro alcune pagine troppo libere e troppo ardite, delle quali l'opera nulla avrebbe perduto ad essere privata.

Lo Champsaur ne disse delle belle in altri tempi contro le donne scrittrici. Oggi egli non potrebbe non lodare, col suo fine gusto di artista, Renée Tony d'Ulmès, che pubblica presso Ollendorff un romanzo, *Vierge faible*, opera delicata e seducente di una donna che scrive senza pretese e con molta sincerità. Sibylle Heursay, la debole vergine, ha scambiato una sera un bacio con Jacques Térier, un adolescente che poi la dimentica per sposare un'altra. Sibylle ne soffre profondamente, ma quel bacio le ha lasciato il desiderio dell'amore, l'amore dell'amore. Talchè ella insensibilmente s'innamora del romanziere Pagès e, rinunziando all'inutile dovere, finisce per abbandonarsi a lui. Questa crisi della vergine ardente senza saperlo, della vergine che desidera ed ama, è notata con una precisione leggera e delicata. E tutto il libro di Renée Tony d'Ulmès è una lettura piacevole e suggestivamente feminile.

Una favola interessante, piacevolmente raccontata, ecco *Poste restante* di Ernest Daudet: si può anche non chiedere di più ad un romanziere disinvolto ed elegante quale Ernest Daudet, uno scrittore che ha talvolta il dono di una rapida drammaticità e di una precisa osservazione degli uomini e degli avvenimenti. Ma se volete un libro giovane, tutto di

passione e di colore, leggete il libro di un giovane che è al suo primo romanzo: Jean-Louis Talon (1). Il libro s'intitola *La Marquesita* ed è edito nella elegante collezione della *Revue Blanche*. È un romanzo di costumi spagnoli. Gli ardenti paesaggi della soleggiata Spagna sfilano dinnanzi ai vostri occhi e mille figure vive e pittoresche riddano, amano, urlano, gemono, soffrono e godono intorno a voi. Da questa *Marquesita* sgorga un'impressione di vita straordinaria e tumultuosa. Le Andaluse ed i loro pugnali, i *toreadors* e le *mozite*, tutta la Spagna è nel romanzo del Talon evocata e descritta con una *verve* indiavolata. Ed è per questo che il romanziere fin dalle prime pagine vi afferra e vi trascina, ansimanti, stanchi, assordati di fragore, accecati di splendore, ma bramosi, curiosi, impazienti, ammaliati, sino alla fine. Ed è questo un *tour de force* che non tutti i giovani romanzieri attuali saprebbero tentare.

Ecco il *Voyage à la lune*, di Cyrano de Bergerac, una nuova edizione che dell'opera di quel poeta e spadaccino del secolo XVII ha fatto l'editore Delagrave a Parigi, spintovi dall'immenso successo del dramma magnifico di Edmond Rostand che ha messo in moda l'obliato poeta di duecento e più anni fa, il *grottesco*, come lo chiamava Théophile Gautier, con lo stesso aggettivo di cui ornava i nomi di Villon il ladro e di Saint-Arnaut, lo scudiero poeta, direttore d'una manifattura di cristalli, di Scalion di Virbluneau, *sieur* d'Ofayel, e di Georges de Scudery, poeta bravaccio e fanfarone, e Capitan Fracassa di Scarron, il placido marito di Mme de Maintenon, e di Chapelain, il detestabile autore della *Pucelle,* del quale Marivaux diceva spiritualmente: « *L'esprit que Chapelain avoit eu de son*

---

(1) Fu disgraziatamente anche l'ultimo. Il Talon è morto quest'anno, in piena giovinezza, in pieno successo.

vivant étoit là aussi bien que son poème, et il me sembla que ce poème étoit bien au-dessous de l'esprit! »

L'oscuro Cyrano è stato uno scrittore plagiato con continuità da altri di altissima riputazione. Molière non ha solo tolto al *Pedant joué* di Bergerac la famosa scena delle *Fourberies de Scapin,* del *que diable allait-il faire dans cette galère,* ma anche la scena in cui Zerbinette narra a Geronte lo stratagemma adoperato per sottrargli del denaro è testualmente copiata dal Bergerac. E come notò Gautier, e il suo *Voyage à la lune* e l'*Histoire comique des états empires du soleil* hanno dato a Fontenelle il suo libro *Entretiens* con una dama, nel parco notturno e al lume degli astri, disvelando la pluralità dei mondi; hanno suggerito a Voltaire l'idea del *Micromégas*, a Swift quella del *Gulliver*, e forse anche a Montgolfier l'idea dei palloni, poichè tra i diversi modi suggeriti da Cyrano per salire nella luna troverete anche questo: riempire un globo vuoto e sottilissimo con un'aria molto leggera o con del fumo che abbia un peso inferiore a quello dell'atmosfera.

Ora, quest'uomo d'ingegno di cui tanti si sono serviti, non fu dalla storia letteraria considerato che come un matto ingegnoso e divertente. Eppure nella sua comedia, nella sua tragedia la *Mort d'Agrippine,* nei suoi scritti varî e in questi viaggi egli mostra tanto ingegno e tanta *verve,* che, senza esagerare, si può dire che abbia delle affinità con Rabelais, fatte ben inteso le debite riserve. Pantagruel, in Rabelais, percorre mari, e Cyrano ne' suoi viaggi imaginarî traversa spazî aerei: Pantagruel s'accosta ad alcune isole e Cyrano visita globi celesti. La differenza è piccola. Ma in Rabelais ed in Bergerac troverete lo stesso spirito e la stessa satira mordente, la stessa asprezza fustigante le inutilità del mondo, e lo stesso disdegno immenso dei vincoli imposti e dei pregiudizî. Ma a Cyrano si renderà giustizia col tempo. Si vedrà come questo scrittore, questo poeta e questo geniale scienziato non sfiguri

affatto alla fine dei conti tra Voiture e Bossuet, che la storia ricorda con riverenza. La buona idea di questa ristampa può essere l'inizio di un migliore periodo di luce pel nome intemerato di Cyrano de Bergerac.

Ecco uno squisito volumetto di Pierre Loüys, *Une volupté nouvelle*. È la storia di un'Alessandrina che dopo diciannove secoli di sepolcro riesce, per grazia di Persefone, a poter vagare la notte, sotto forma umana. Ella fu in vita una disillusa, e cerca ansiosamente nei suoi notturni ritorni alla vita una voluttà nuova, che non abbia giammai conosciuto. Ella appare una sera in casa dello scrittore, vestita come diciannove secoli prima fu composta nel sepolcro: è Callisto, figlia di Lamia.

Troppo per le lunghe mi condurrebbe narrare come a traverso una sera pensosa, una notte di fiammante amor sensuale ed una mattinata ragionatrice, Callisto giunga con paradossi squisiti a dimostrare come nulla sia stato inventato da diciannove secoli fa. Pierre Loüys sfoggia in questa *Volupté nouvelle* un'erudizione grandissima. Ogni nostra scoperta, ogni invenzione è da Callisto attaccata in modo da dimostrare come ella fosse già nota ai Greci. Nè nei costumi, nè nelle donne, nè nei piaceri ella trova nulla di nuovo e di migliore. Persino l'America: fu scoperta da Colombo, ma intuita da Aristotile! Così che quando lo scrittore le offre una sigaretta, ella la fuma con delizia e confessa che questa è l'unica voluttà nuova ch'ella abbia incontrata tornando al mondo, dopo diciannove secoli che n'era partita! Come vedete, è deliziosamente terribile.

Un nuovo Pierre Loüys si rivela in questo racconto che avrebbe entusiasmato Dionigi Diderot e che riesce a deliziarci con la sua incantevole grazia. Prima fu il poeta delle gioie e delle melanconie antiche. Ora, presso il romanziere di Afrodite, spunta un satirista fine e leggero. Censura la sua epoca, non la biasima e non la maledice; invece di frustarla, la deride con la più deliziosa ironia.

Le sue osservazioni sono delicate. Egli ci diverte e ci fa pensare. Egli è pittore ed è filosofo. Ben fu detto che Pierre Loüys sembra che abbia appreso dalle belle greche d'altri tempi l'arte di sposare il piacere alle più nobili parole, quasi per togliere alla saggezza il suo carattere di pesantezza e farcela meglio amare. Squisiti sono i disegni (ultimi del defunto e finissimo Louis Marold); come essi non eran completi, furono compiuti da J. Dedina con vera grazia, come lo richiedevano l'arte sottile di Pierre Loüys ed il fascino di Callisto, questa instancabile ricercatrice di piaceri e di avventure, che dà a *Une volupté nouvelle* l'attrattiva amorosa della sua figura incantevole.

Nelle edizioni del *Mercure de France* si raccoglie il miglior fiore della letteratura giovane di Francia. Non v'è un libro che esca nella collezione edita dalla antichissima e celebre rivista parigina che non interessi grandemente chi ha l'ispirazione eccellente di sfogliarlo. E ciò è tutt'altro che poco oggigiorno che novantanove su cento dei libri che si stampano non ci dicono nulla di bello, di buono, o almeno d'originale e di ardito.

Uno scrittore che gode anche in Italia di molte simpatie cordiali è Remy de Gourmont, che pubblica ora nelle edizioni del *Mercure de France* un nuovo romanzo, *Le songe d'une femme,* che io ho letto in una serata di pioggia, tutto di seguito, affascinato dalle squisite sensazioni che l'arte e la parola di Remy de Gourmont sanno propagarci nei nervi e nel cervello. Remy de Gourmont e le sue dotte pagine sul *Latino mistico,* su la poesia latina del Medio Evo: Remy de Gourmont e le sue profonde teorie su l'Idealismo: Remy de Gourmont e le sue glorie e documenti su gli scrittori di ieri e d'oggi, quei due volumi del *Livre des masques,* dove, con l'illustrazione bizzarra ed efficace di Félix Valloton, ci sfilano innanzi le più illustri e le più recenti, sempre le mi-

gliori figure della letteratura francese contemporanea, delineate dalla critica dotta, acuta, moderna e penetrante del giovane scrittore del recente volume su l'*Estetica della lingua francese;* Remy de Gourmont e il dolce *Pèlerin du silence* e i simboli fastosi e prestigiosi de *Chevaux de Diomède ;* Remy de Gourmont e le sue *Histoires magiques* e le sue *Proses moroses* e il suo dramma *Théodat* e le sue suggestive novelle *D'un pays lointain;* Remy de Gourmont, infine, e questo suo nuovo romanzo, *Le songe d'une femme,* dove è tutta la sua originalità, tutta la squisitezza della sua arte, tutta la venustà delle sue imagini, tutto il fasto dei suoi simboli, tutta la suggestione della sua poesia, tutta la curiosità del suo pensiero, e l'inquietudine dell'animo, tutto svelato a traverso le trasparenze cristalline d'uno stile perfetto e d'una lingua adoperata con disinvoltura signorile e dotta. Tutte queste qualità di Remy de Gourmont, e che fanno di lui uno dei maggiori tra i giovani letterati francesi, trionfano, come ho detto, in questo romanzo, *Le songe d'une femme,* romanzo, dirò così, epistolare, poichè tutta l'azione si svolge a traverso uno scambio attivo e complicato di lettere. Non starò a dirvi quale sia il sogno di una donna ch'è eroina di questo bel romanzo. *Le songe d'une femme...* il titolo è così suggestivo, così allettatore, che non voglio prendermi la cura, dannosa all'autore ed inutile a voi, di svelarvi il segreto che racchiude. Abbiate piuttosto la curiosità di vedere quante belle cose d'arte e di poesia scrive Paul Pelasges al suo amico Bazan; vedete come in questo libro Remy de Gourmont riconduce la passione veemente nel mistero dei boschi e nell'antichità delle correnti, dove due corpi nudi di giovinette che si tuffano, sciolti i luccicanti capelli su i candidi omeri; ricordano al fantasioso Paul Pelasges, che le spia, le dolci Naiadi; lasciatevi prendere all'intimo fascino di questo strano romanzo, al vortice di queste cupe passioni, all'ardore segreto di Claudia de la Tour, all'im-

pero sensuale di Anna des Loges, alle ingenuità incantevoli di Annetta ed alle complicazioni dolorose del suo fidanzato Paul Pelasges ed a quelle del suo amico Bazan. Rimarrete anche voi nell'incertezza di sapere se ciò che costoro vi scrivono sieno realtà o fantasie e visioni delle loro anime. Questo dubbio, questa imprecisione dà uno strano ed ambiguo sapore al libro di Remy de Gourmont e quasi un valore di simbolo alle persone ed agli avvenimenti che lo animano e lo adornano. E credete che non sarà questo il solo difetto spirituale che vi apporteranno queste delicate e appassionate pagine, questo originale e fantasioso *Songe d'une femme*, questo nuovo e bellissimo frutto dell'ingegno sempre nuovo, sempre imprevisto di Remy de Gourmont: di quel vigoroso scrittore che disse dover essere uno scrittore *homo novus* ad ogni suo libro, e che questa teoria traduce in pratica - la cosa è rara oggidì e v'è da meravigliarsene - per sua gloria e per gioia delle nostre intelligenze in ogni nuovo volume che ci dona la sua giovinezza feconda ed il suo pensoso lavoro.

Henri Detouche è un pittore ben noto e mi è quindi inutile farne la presentazione. Quello che però dev'essere meno noto è come egli sia anche un delicato e pittoresco scrittore. Mi giunge di lui un libro edito dal *Mercure de France* ed intitolato: *De Montmartre à Montserrat*, che vale veramente la pena di essere letto, se la simpatia che mi anima verso l'autore non mi ha fatto ingannare - il che non credo - sul valore intrinseco del libro, valore che mi pare positivo e non indifferente. Dice il Detouche nella prefazione: *J'ai essayé, en quelques pages, de fixer l'heure, l'instant, l'infiltration lente de la tristesse ou la flambée de la joie.* Questo minuto esame egli l'ha applicato alle impressioni di un viaggio. Egli ha preso le mosse da un Mulino di Montmartre, il famoso *Moulin de la Galette*, un focolare intellettuale di Parigi, centro di poeti e di artisti, un mulino-fanale di Gaiezza, le cui ali in movimento chiamarono da lunge le adolescenze di

tante anime d'artisti, dove questi artisti si gettarono nell' ebrietà con quelle ali, e dove subirono, ancora trascinati da queste, le ascensioni del Sogno e le cadute del Dubbio. In questi primi capitoli, la penna del Detouche è vivace e spigliata, ed in essi rivive tutta l'anima agonizzante del vecchio Montmartre, il Montmartre del nostro amico Pierrot e di Paolo Verlaine, quel Montmartre per cui tutti i grandi scrittori di adesso passarono come a traverso ad una grande e decisiva prova del fuoco. Ma poi Henri Detouche si stacca da Montmartre, si spinge fino in Spagna, e allora noi ci lasciamo andare dall'imprevista interessante del suo vagabondaggio: ci troviamo ora tra gli anarchici ed i mendicanti di Barcellona, ora ad una corsa di tori a Valenza, e arriviamo finalmente a Montserrat, e così lo strano viaggio si chiude dopo averci trasportato dal *Moulin de la Galette* ad un monastero perduto. Il libro si chiude con delle interessantissime Note su la Spagna, nelle quali dopo i recenti avvenimenti, il Detouche corregge o modifica alcune sue opinioni, ed indica alcune sue nuove sensazioni. Questo libro è scritto con garbo e con acume critico: è inoltre dotato di una grande efficacia pittoresca; si vede ad ogni pagina che l'autore è un pittore, nella sobrietà del colore e nella franca efficacia della linea. Henri Detouche è dunque uno dei pochi artisti che pensano. Il suo libro ci dimostra che, oltre un pennello, egli ha un cuore che sente ed un pensiero che ha un nobile abito ed austera meditazione.

Daniel Lesueur pubblica un altro romanzo a breve distanza dalle precedenti *Lèvres closes,* anche questo (che s' intitola *Comédienne*) edito dal Lemerre. Chi è Daniel Lesueur? Uomo? Donna? L'uno e l'altra, signori e signore, e non inorridite. La simpatica scrittrice accoppia ad una vigoria di spirito e di concezione assolutamente virili tutte le più ammalianti grazie femminili. La piccola

mano, dalle dita affusolate, di questa spirituale donna, ha già tradotto tutto Lord Byron e tutto Sterne; ancor giovanissima, ha scritto due drammi, sei volumi di versi, quattordici romanzi, quattro dei quali furon premiati dall'Accademia francese.

Naturalmente, donna, Daniel Lesueur si compiace principalmente nella dipintura delle sue eroine. Quelle anime feminili vibrano e fremono per tutte le elettricità e per tutti gli urti della vita, ma sempre dominante è in esse una straordinaria forza di volontà, che si rivela in una fierezza estrema. Quanto più esse sono gracili e bionde, tanto più sono forti e fiere, tanto più sanno combattere l'istinto, resistere alla tentazione, contrapporsi alle cattive inclinazioni del loro essere. Questa fierezza controbilancia la loro grazia in un tutto ideale ed armonico.

Un altro tipo simile di donna troveremo in questa recente e bella *Comédienne*. Se Pierre Essenault, un applaudito autore drammatico, ha a poco a poco abbandonato, per un'attrice mendace, Clary de Prémor, il suo bimbo e sua moglie, costei, Georgette, non insorgerà a rinfacciargli i suoi diritti, a ricordàrgli i suoi doveri: di questo si devono incaricare il tempo e la coscienza. Nemmeno, però, tacerà e trangugerà timidamente il fiele tesole da quella mano che già l'amò. Ma fiera e serena, affronterà il destino, senza una lacrima visibile che la umilierebbe, ma con lo schianto nell'anima, attenderà, regina detronizzata dal cuore dell'uomo suo, che il suo astro ritorni a risplendere. Nè la sua attesa sarà lunga, poichè Essenault si convincerà ben presto, proprio al momento di far pronunciare irreparabilmente il loro divorzio, che Clary de Prémor l'inganna per un principe italiano milionario, Umberto Gracchi, e che colei non vale certo il sacrificio ultimo dell'abbandonata. Ma Georgette non uscirà dalla sua corazza di fierezza che quando, conosciuti alcuni passi fatti da Essenault per riconquistarla, penserà che l'amore è di nuovo, e questa volta per sempre, nel cuore del ma-

rito, poichè il suo astro è tornato a brillare d'una luce più fulgida. Solo allora ella ritornerà al marito, solo allora e nelle sue braccia dirà il suo silenzioso spasimo, e la sua fierezza scoprirà tutto l'occulto dolore. Ed anche di ciò Georgette si sentirà orgogliosa nel profondo dell'anima, poichè non dimanderà compassione, ma ammirazione pel suo sacrificio e pel suo oscuro eroismo.

Credo di avere, accennandovi il soggetto di *Comédienne*, disegnato le linee principali delle care donne evocate da Daniel Lesueur. Eccezionale è la vita intima che anima questi personaggi, fine il rilievo con cui sono disegnati, o Clary de Prémor, l'attrice, la seduttrice e bella bestia da preda sguinzagliata fra gli uomini, o Georgette, la sposa tenera e fiera, o Essenault, debole ed impressionabile e pure ingenuo ed ingrato, o Umberto Gracchi, il principe italiano in grazia presso la cortigiana, o Stainier, un potente tipo di commediante celebre, imbecille e presuntuoso, o M. e Mme de Lugan, civetta perversa e detestabile, o la buona Mme Prémoret, un simpatico *madro* (*madro* nel gergo di palcoscenico indica la mamma vera o posticcia delle attrici o delle commedianti): voi li avete tutti innanzi a voi costoro, vivi e parlanti, di una rara evidenza, di una rarissima verità. In Gérard de Vitrage, un amico di Georgette, che è un poco un *deus ex machina*, si è più compiaciuta Daniel Lesueur, ed infatti la simpatia che lo scrittore sente per quel suo personaggio vi si comunica intera. Costui che si sacrifica, lotta per la gioia di Georgette, trionfa e poi scompare, contraddice molto a La Rochefoucauld, che diceva in una delle sue massime: « *Quelque rare que soit le véritable amour, il l'est encore moins que la véritable amitié* ». Poichè Gérard de Vitrage - *rara avis* - racchiude nell'anima sua generosa l'uno e l'altra. Di questo romanzo (che è molto tenero per la donna, poichè Daniel Lesueur è una feminista e scrive su la *Fronde*), di questo romanzo, dicevo, non m'attardo a lodare la sobrietà drammatica del racconto, l'interesse vivo, il

vigore e la snellezza dello stile. Voglio solo farvi gustare di *Comédienne* di Daniel Lesueur questi pensieri su l'angoscia:

« *Cruautés des matins douloureux!... Affreuse ascènsion de la lumière!... Les après-midi, les soirs, suscitent au moins une fièvre bienfaisante; puis à mesure que la nuit s'approche, une déraissonnable, mais apaisante aspiration vers l'inconnu du lendemain qui, peut-être, sera meilleur... Tandis que les décevantes aurores apportent un excès de souffrance dans l'excès de leurs clartés* ».

Tutti i cavalieri e le dame della Sofferenza potranno valutare questo profondo pensiero.

Fu detto che con la *Chanson de Bilitis* e con *Aphrodite,* Pierre Loüys s'era chiuso in una grotta sontuosa e facile all'anima dell'antichità, in una grotta d'opale, di smeraldo e d'ametiste. Ma da quella grotta egli entrò nella fama con quel suo indimenticabile romanzo su i costumi delle cortigiane alessandrine, *Aphrodite,* che da un giorno all'altro ha diffuso il suo nome, ignoto fuori dei cenacoli giovanilmente battaglieri. Nella *Chanson de Bilitis* è l'inno della voluttà, nell'*Aphrodite* il trionfo classico della purità e dell'impurità, la maestria del colore e delle sfumature, del languore e del calore. Questo romanzo, che fece piangere e sognare, che commosse e carezzò, e quella bella Crysis, rimasero indimenticati... e Pierre Loüys ci dà ora, edito dal *Mercure de France*, un altro romanzo (*roman espagnol*, come dice la copertina), che non vale meno del suo predecessore. Sotto il *dandisme* e l'umanità del titolo, *La femme et le pantin*, si racchiude un doloroso simbolo: non solo Conception Perez, ma quante altre donne, godono di un uomo, come di un burattino, del *pantin* di un *guignol?* Nel nuovo romanzo di Pierre Loüys, questa Conchita Perez, sigaraia in origine, poi danzatrice, poi dama - e sempre meretrice - è colei il cui compito nella vita è di seminare nel cuore degli uomini la Sofferenza e guardarvela crescere. Ma queste donne che amano torturare i

cuori, amano di essere torturate nel corpo. La Concha del Loüys evoca Carmen e Manon. Ma l'abate Prévost e Prosper Merimée non dissero l'ultima parola per queste donne fatali, queste Dalile inafferrabili. La Concha Perez ama d'esser battuta; solo allora ella s'avvince a Mateo, funesta a lui per tutta la vita e, nelle ebrezze del piacere, come altre l'amore, ella invoca il martirio della sua carne. Questo doloroso romanzo del Loüys racchiude i colori di Spagna, il carnevale di Siviglia, la Giovinezza, la Tristezza e l'Amore. Nelle sue scene più atroci e laceranti, nei maggiori trionfi della inafferrabile Dalila ed in tutto il complesso del *La femme et le pantin*, un romanzo passionale dei più strani e dei più belli, evoca curiosamente nel pensiero ed avanti agli occhi una composizione di Goya.

Passiamo agli altri due volumi editi dal *Mercure de France*. Del Dujardin, *L'initiation au peché et à l'amour;* di Jean de Tinan, *L'exemple de Ninon de Lenclos, amoureuse*. Sono due libri che non hanno il valore del romanzo del Loüys, di cui ho scritto più sopra, ma restano tuttavia le prove sottili e fini di due artisti geniali. *L'initiation au peché et à l'amour* è il primo romanzo del Dujardin, credo; ed in questa opinione mi confermano alcune inesperienze, nelle quali non inciampa il romanziere non nuovo. Questo romanzo doveva prima intitolarsi dall'Iniziazione *au rêve et à l'amour*. Ma solamente al finire del lavoro lo scrittore si avvide che dall'accavallarsi e dal combattersi delle idee che svolgeva, un'idea più ampia e solenne emanava, un'idea che il nuovo titolo illuminerà perfettamente, qualora si lasci alla parola *amore* la sua significazione cristiana, diametralmente opposta a quella della parola *peccato*. L'Amore è il dedicarsi a qualche sogno di bontà, dice il Dujardin, lungo il romanzo, più volte. Il peccato – aggiunge – è l'opera d'egoismo, nobile o vile, generoso o volgare, che è il contrario del sacrificio. L'idea del Dujardin, meglio che altrove, si svela alle ultime parole. Egli vuol dimostrare come la maggior

parte degli uomini sieno invano combattuti fra il Peccato e l'Amore; non sanno essere asceti, benchè disgustati del godimento. « *Comme les autres, tout simplement,* dice il personaggio del Dujardin in fine del libro, *je suis un pauvre bougre qui vit la vie* ».

Per dimostrarci questo il Dujardin prende il suo personaggio, e ce lo mostra, fin da prima della sua nascita, quando sua madre, durante la Messa solenne del Natale, lo sente, per la prima volta, palpitare dolcissimamente nelle sue viscere, rivelazione ineffabile. Non è casuale quella Messa, non è casuale quel Natale, nè indifferenti sono quella chiesa, quei canti liturgici, quegli incensieri azzurri, quei gemiti dell'organo cristiano. Essi diffonderanno nell'anima di Marcelin Bermyssarts una nebbia mistica; e dico nebbia e non luce, poichè il misticismo di lui sarà sempre combattuto dai contagi della vita sociale e dalle materialità del senso. « La bestia è la metà dell'uomo », ha detto, a un dipresso, Pascal, il grande Pascal dei *Pensées*, quel Pascal scettico di pensiero e di ragionamento e credente di cuore! A poco a poco nella vita, cercando il piacere, Marcelin, inseguito dal fantasma della mamma defunta e che egli non conobbe se non da un pallido e vecchio pastello, cadrà per poi rialzarsi, addebitando a suo padre la morte della mamma. Cadranno i desiderî, si sfronderanno le illusioni, impallidiranno le speranze; ma quando la fede tornerà, quando la nebbia mistica diverrà vera luce vivificatrice, quando egli penserà che bisogna « *briser la vie charnelle... entrer dans la vie ascétique* », una semplice donna rossa e buona conoscitrice, per dirla con Orazio, di ciò ch'egli chiama *medicamina faciei*, spegnerà il suo fervore, di cui altro non resterà che un simulacro di *dandisme* religioso e, ripreso dalla pallida ed inutile vita, Marcelin si dirà:

« — *Que veux-tu?... Pas la taille d'un ascète, encore que bien dégoûté d'être un jouisseur... comme les autres tout simplement, un pauvre bougre qui vit la vie* ».

E nessuna conclusione potrebbe essere più umana, più ironica e più sconsolata di questa, con cui Edouard Dujardin chiude il suo bel romanzo! Poichè è veramente un bel romanzo questa *Initiation au peché et à l'amour*, le cui prime due parti hanno pagine finissime, e la terza fra dotte discussioni di filosofia religiosa (tuttavia non pesante nè difficile, descrive vivacemente un'ardita parabola spirituale. Il Dujardin accoppia a ciò uno stile chiaro e piano, una lingua musicale e ricca, in un'opera che era lecito sperare dall'autore di quei bei poemi, *Les lauriers sont coupés,* in un romanzo che è molto differente dalle aberrazioni stilistiche e morali, filosofiche o simboliche, in cui i giovani adesso perdono il loro ingegno, tristi ed inutili mandarini della letteratura e della poesia!

Jean de Tinan (autore di un originale romanzo: *Penses-tu réussir?* che ebbe un bel successo) dà un'opera tutta differente dalla precedente. *L'exemple de Ninon de Lenclos, amoureuse,* non è un romanzo, nè una novella, nè una monografia, ma un'abile e disinvolta apologia dell'amorosa donna del secolo XVII, che M. de Chateaubriand nel suo *Souper chez Ninon de Lenclos* chiama a più riprese *Magicienne.* Jean de Tinan è molto tenero per la squisitissima cortigiana, che ad ottant'anni era ancora – e questa è un po' forte! – follemente amata dall'abate Gédoyn, e tutto il libro è scritto per dimostrare come Ninon de Lenclos non sia stata ciò che allora si diceva una *fille galante* ed ora una *demi-mondaine,* ma semplicemente invece una donna amorosa, la quale riteneva che amare non è altro che soddisfare un bisogno (intendete *bisogno* in un senso molto esteso ed elevato!). Era una donna colta, era bella, era dotta in lettere, magnifica suonatrice d'arpa, e sapeva di latino così da poter dire al Duca d'Enghien, un prode guerriero ma non un forte amante, che era fra le sue braccia, ricordando il proverbio latino: *Pilosus aut fortis aut libidinosus:*

« — *Ah, Monseigneur, il faut que vous soyez bien brave!* »

Apologia, dunque, ma apologia documentata e simpatica, poichè simpaticissima è questa cortigiana (*pardon*, donna amorosa) che tutti frequentarono, amanti o amici, da La Rochefoucauld all'infelice marito della signora de Maintenon, Paul Scarron. Jean de Tinan ha tessuto questa apologia di Ninon de Lenclos con una finezza suprema, con una economia di particolari efficacissima, con un disegno di linee generali veramente magistrale.

Hugues Le Roux è uno scrittore che anche tra noi conta buon numero di ammiratori. Egli ha fatto della sua missione di scrittore una missione umana e civile. Nessuna delle questioni che travagliano l'umanità saprebbe lasciarlo indifferente. I suoi libri sul' educazione dei figli e su la questione del divorzio sono opere altamente morali, dettate da un grande affetto pei nostri fratelli umani. Critico, filosofo, giornalista, viaggiatore, *reporter*, moralista, Hugues Le Roux si riposa di tanto in tanto scrivendo un romanzo od un volume di novelle, in un dolce e verde eremitaggio. Di ritorno dall'Algeria ed avendo traversato il Sahara sotto la canicola, egli scrisse quel secondo romanzo della sua « Epopea del Sud » intitolato *Gens de poudre* e del quale io dissi già l'ardore di vita e di passione, l'interesse vivissimo e l'arte magistrale. Ora egli pubblica *Jeunes Amours*, presso Calmann-Levy, un volume di « memorie d'un adolescente » che poi, forse, non sono che memorie dello scrittore, poichè troppo è il sentimento che vi palpita e troppa la sincerità che vi traspira.

È la storia di un giovinetto che in collegio, a Parigi, si innamora di una signora, madre d'un compagno più giovane ch'egli protegge. La signora e lui s'incontrano più volte al parlatorio od in infermeria. La signora lo invita a recarsi a visitarla nei giorni d'uscita. Egli vi va. Vi ritorna: tra la madre del suo amico Ned e lui incomincia a stabilirsi quel fluido che dovrà poi, col tempo, portarli al primo ed unico bacio d'amore ed alla pena

atroce che provano, quando ella lascia col figlio per sempre Parigi, richiamata in America dal marito che ivi, se ben ricordo, emigrò.

Tutto questo non è certamente destinato ad impressionarvi. Se non che non è lo svolgimento di una banale favola che Hugues Le Roux si propose nel suo *Jeunes Amours*. Ecco le parole ch'egli scrisse in capo al primo capitolo: « Io ho finito di rileggere queste pagine ancora fresche, ove, secondo la vicenda dei ricordi, ho rivissuto, miei cari amici, la vostra infanzia nella mia. Oramai è chiuso il libro della purità. La storia dei nostri primi giorni vi era scritta in bianco su del bianco, come l'epitaffio di un innocente sul marmo ». Hugues Le Roux allude all'altro suo volume *O mon passé...* « memorie di un fanciullo », libro delizioso, fraterno, soavissimo e santo, ch'egli pubblicò due anni or sono. Dopo, egli continua: « E adesso (*Jeunes Amours*) è l'adolescenza con i suoi turbamenti, l'epoca in cui metà uomini, metà fanciulli, noi fummo delle creature mostruose, sì, ognuno di noi, qualche bestia alata, quali, nei loro sogni di paura, ne imaginarono i primitivi ». Inoltre egli voleva dimostrare come nell'amore di un giovanetto per una donna oltre i trent'anni vi sia una tenerezza, una delicatezza femminile, come, insomma, in queste relazioni si possa quasi dire che, spiritualmente, l'uomo fa la parte dell'amata e la donna quella dell'amante. Per questo Hugues Le Roux voleva intitolare il suo libro *L'Amant Maîtresse*. Vi ha rinunziato considerando che questo titolo ambiguo poteva procurargli un certo numero di lettori d'una specie cui egli, in vero, non tiene affatto. *Jeunes Amours* gli è sembrato molto più suggestivo ed espressivo.

Infatti chi non si lascerebbe prendere alle canzoni dei ricordi della nostra adolescenza? Chi non amerebbe di sorridere o forse rimpiangere al ricordo dei nostri primi amori? Chi, infine, non sente echeggiare nel proprio cuore i versi della *malaguenas* che Hugues Le Roux udì

cantare, in un giorno di sogno, su una spiaggia deserta d'Andalusia?

« Je garde deux baisers dans mon âme
Qui ne s'éloignent pas de moi,
Le dernier de ma mère;
Le premier que je t'ai donné... »

Mi sarebbe facile farvi delle citazioni, delle osservazioni minute e delle disquisizioni psicologiche. Ma non è su questo libro, che io adoro oltre ogni dire, che arrischierei questo esame minuto e irriverente. Mi piace di lasciargli intatta la fresca vena della sua sincerità, la pura sorgente della sua emozione. Ma quello che io non potrò dirvi è la grazia, la tenerezza, la squisitezza di questo libro buono. *Jeunes Amours* d'Hugues Le Roux è il libro di un fratello amoroso e soave, che ci riconcilia con l'esistenza. Le sue parole hanno delicatezze inobliabili, le sue frasi sono ispirate da un cuore commosso, rispecchiate da un'anima di elezione, sussurrate, con dolcezza, da una bocca che non sa le parole crudeli. È un libro che onora altamente chi l'ha scritto, l'eminente romanziere e giornalista. Esso dovrebbe essere nella biblioteca di tutti noi, poichè è uno di quei libri cui si ricorre come ad un porto sicuro, quando la pioggia batte lugubremente alle vostre finestre e quando *il pleut dans vôtre âme*, secondo il suggestivo verso di Verlaine, *comme il pleut sur la ville*. Hugues Le Roux, tra un volume sul bilancio del divorzio ed un altro romanzo coloniale, si riposa scrivendo le dolci pagine di questi *Jeunes Amours*. Noi gli siamo grati di questo dono fraterno, che sa renderci migliori, facendoci sembrare più rosea la vita, con la molle canzone che culla le trepide illusioni che in noi sopravvivono.

Le jardin des supplices di Octave Mirbeau è tutt'altra cosa. È il racconto di un uomo politico che, per una missione avuta, va a Ceylan. Sul piroscafo egli si incontra con un'inglese, bella e strana, Clara. L'ama, ne è amato,

si amano. Clara lo persuade a seguirla in Cina. Egli la segue. Qui comincia lo spettacolo atroce. Clara è una donna strana, che, per definirvela con una sola frase, all'odore delle rose e della primavera preferisce il fiato della morte e del disfacimento. Ella è un'orchidea, un fiore malato di quelle serre calde che i paesi del Nord posseggono in così grande quantità. Ella trascina il suo amante fra tutti gli spettacoli di orrore che la Cina presenta. Qui comincia una serie di quadri d'allucinazione terribili, scene atroci di tortura, descrizioni forsennate di un bagno penale dell' Estremo Oriente, descrizioni sanguinose e gigantesche dei supplizî più raffinati e più diabolicamente inventati, come, ad esempio, quello del suono formidabile della Campana, tutti i supplizî, che per la disperazione del suo amico esaltano ed entusiasmano la straordinaria inglese. Ed è strano come da tutto questo orrore emerga, trionfale, la bellezza. Solo i grandi scrittori lirici della forza di Octave Mirbeau possono permettersi certi giochi dove si corre il rischio di essere stritolati. Un gran concerto filosofico si svolge dentro queste pagine, tra i viali del giardino dei supplizî. E tutte queste pagine sono tali da entusiasmare ed inebriare gli amanti della forma pura. Non credo possibile che le parole abbiano più forza, violenza e sapore. È una forma prestigiosa, lussuriosa, tumultuosa, di una potenza straordinaria, d'uno slancio lirico colossale, d'una forza d'evocazione e di colore meravigliosa. Leggete quelle pagine in cui è descritta la vendita della carne putrefatta che i degenerati di tutto il mondo di passaggio in Cina amano di portare ai forzati, per vederla da questi divorare innanzi a loro. È una specie di furia, questo *Jardin des supplices* di Octave Mirbeau, ove s' esasperano gli odori, i colori, gli orrori, le visioni e le violenze, e d'un tratto, tra l'orrore, è un soffio primaverile pieno di tenerezza, di umanità profonda, il fremito del poeta, insomma, perchè, ricordiamolo, l'autore di questo sontuoso *Jardin des supplices*

è Octave Mirbeau, il grande scrittore dei potentissimi *Mauvais bergers*, così frementi di dolore umano.

Delizioso al contrario come del Watteau, fine come del Fragonard o del Lancret, squisito e suggestivo come un incipriato pastello del secolo scorso, il quadro disegnato da Félicien Champsaur nella prima parte del suo ultimo romanzo, edito del Fasquelle, *La faute des roses*, dà poi a tutto il libro una delicatezza ed una grazia che inducono a passar sopra a più di un'audacia, a più di una scabrosità. Questa prima parte racconta l'iniziazione all'amore compiuta da una bellissima signora di trenta anni su un giovane di diciotto. Voi vedete bene che il tema offre asprezze enormi e difficoltà senza numero, asprezze e difficoltà che consistevano nel fare un'eletta opera d'arte di quel racconto che, senza magistero di stile, senza grazia e perizia di romanziere elegante, senza delicatezza di buon gusto e sopra tutto senza lirismo di poeta e senza slancio di passione, avrebbe potuto essere semplicemente e solamente un libro osceno o almeno pornografico. Félicien Champsaur possiede tutte quelle qualità: nulla di strano, dunque, ch'egli abbia sormontato quegli aspri scogli, conducendo a buon porto questa *Faute des roses*, che è una opera d'arte luminosa ed inebriante. La storia d'amore divisa in rapidi e brevi capitoli offre al romanziere il destro di molteplici quadri, che hanno volta a volta la tenerezza d'un pastello, la freschezza d'un acquerello, la forza e la violenza di un' acquaforte, l' ampiezza e la gloria di colore di un affresco, la sua solidità di pittura e la sua evidenza di insieme.

La faute des roses - lo dico subito per avvertirne i lettori che non han simpatia per tal genere di libri - è un romanzo di voluttà e d'amore, animato solamente dalla febbre del cuore, dei sensi, dell'arte e della bellezza. Esso è diviso in tre parti, intitolate a seconda dei luoghi ove si svolge l'azione « le rose in Vandea » o « le rose a Parigi » o le « rose a Firenze ». Questo centinaio di capitoli

è tessuto su una trama molto tenue. È la storia di un giovinetto ventenne che si dà tutto, anima e corpo, al suo primissimo amore con una bella signora. Quando egli si avvede di esserne tradito, va a rifugiarsi a Firenze, per dimenticare nelle carezze della primavera, dell'arte e della grazia. A Firenze una piccola fioraia di sedici anni s'innamora del giovinotto. Il poeta la prende seco, si amano per mesi soavissimi in un piccolo eremo d'amore perduto tra il verde e le rose delle misteriose Cascine. Ma un giorno, per cause prepotenti, il giovane deve rientrare in Francia. Egli lascia la piccola innamorata fiorentina col cuore lacerato. La crudele legge di compensazione si è anche una volta compiuta. Come il suo cuore fu invelenito, al suo primo fiorire, da quella donna futile e colpevole, egli ha a sua volta distrutto quello della piccola fioraia che gli portava tesori di freschezza, di sincerità, di passione, di bontà. Verrà un giorno in cui la piccola fioraia dal cuore affranto getterà a sua volta nei gorghi del dolore un'altra anima. Così, sempre, per una legge inesorabile, sino alla fine del sole che ci illumina, sino al silenzio mortale del cuore che palpita nei nostri petti.

Pieno di passione, commovente di dolore, ardente di baci e sonoro di musiche sensuali, *La faute des roses* è tra i più originali romanzi di Félicien Champsaur. L'autore di *Regina Sandri* vi fa sfoggio di un dono eccezionale di osservazione. Le impressioni lo colpiscono ed egli le raccoglie prontamente, in due parole, con una fedeltà fotografica cui egli, poeta e stilista, aggiunge il magico prestigio del colore. Paesaggi italiani illuminano le pagine di questa *Faute des roses*: Firenze, Venezia, Roma, Pompei, Napoli, Castellamare... tutto colto celeremente ed artisticamente, con un senso d'arte, di storia, di colore e di poesia, potentissimo. Félicien Champsaur disegna, dipinge, minia, scolpisce, cesella, con l'aiuto di uno stile senza pari, luminoso, magistrale, musicale, modernissimo. *La faute des roses* è il romanzo dell'Amore e della Morte,

nel quale alla fresca primavera d'amore di Firenze s'avvicendan la cenere e la morte di Pompei, in cui ai primi baci soavi scambiati su un prato di rose a Fiesole fan contrasto le lugubri e crudeli notti d'amore presso i paesi del Fuoco e della Distruzione. E in tutto il romanzo è la colpa delle rose, le caste rose di Vandea, le rose violente, artificiali, viziose di Parigi, le primaverili e voluttuose rose dei rosai fiorentini e fiesolani. Libro d'arte e di grazia, di tenerezza e di crudeltà, di dolore e di gioia, di passione e di viltà, tale è la *Faute des roses* di Félicien Champsaur, libro ch'io amo singolarmente. Io accompagnai, nella scorsa primavera, Félicien Champsaur nei paesi che ora ci descrive: fui così testimone delle emozioni che qui sono fermate e raccolte. E come amai quelle emozioni di natura, così amo queste emozioni d'arte che *La faute des roses* raduna.

L'Inimitable di Ernest La Jeunesse è un romanzo cui non si potrà negare l'originalità. Anzi, il suo più evidente difetto è in una certa ostentazione che lo scrittore ne fa: e talvolta, temendo di non essere, o almeno di non sembrare originale, sforza il suo cervello e distilla la sua abilità, riuscendo a dire in modi strani e velati cose che prima di lui furono dette con limpidezza e semplicità. Ma è un difetto di esuberanza, l'adorabile difetto di un giovane superbo che non vuol pretendere nulla in prestito da nessuno.

Io ho molto lodato su queste colonne un altro romanzo di Ernest La Jeunesse, *L'Holocauste*. In esso, il giovane scrittore - che così audacemente s'era gettato nella mischia letteraria con quel caustico e terribile volume di ironia e di critica che s'intitola *Les nuits, les ennuis et les âmes de nos plus notoires contemporains* e che quella sua vittoriosa carriera aveva continuato con quella originalissima apologia di Napoleone quale maestro di energia, intitolata *Imitation de Nôtre Maître Napoléon* - in esso, dicevo, Ernest La Jeunesse scrisse più un deli-

rante poema in prosa che un romanzo. Il romanziere è invece assai più forte nel *L'Inimitable.* Sin da principio, il romanzo, posto sul fermo binario, precipita vertiginosamente verso la fine. Vi è ancora in esso quella foga di parola, quella vertigine di imagini, quella enorme primavera di idee, quella febbre ardente, quel palpito luminoso e inestinguibile, quel lirismo forsennato e sovrano che costituiscono tutto il fascino, tutta la bellezza, tutta la possanza e l'emozione dello stile di Ernest La Jeunesse. Non è altro, in fondo, che la storia di un giovine scrittore d'ingegno, storia della sua intelligenza, della sua anima, del suo cuore e del suo corpo - e della sua fame - dal giorno del suo arrivo, povero ed ignoto a Parigi, fino all'agognata conquista del suo posto e del suo diritto alla vita. Raccontandocela, Ernest La Jeunesse desta in noi trionfalmente l'emozione volta a volta con una violenza selvaggia o con una tenerezza infinita (leggete la pagina su Andrea Léglise ed il suo povero gatto), con un'arida asprezza audace e sdegnosa o con uno slancio lirico di rara potenza. Vedete con quale tortura sottile e profonda di analisi egli sviscera l'anima di Andrea Léglise, ci fa frugare nelle più ascose pieghe del suo carattere. E vedete com'egli colloca quest' uomo in mezzo ai più strani ed anormali scenarì di Parigi, vedete com'egli lo circonda di personaggi viventi e palpitanti, per la maggior parte personalità parigine, appena velate da un trasparente pseudonimo. Vedete come egli sparge in tutto *L'Inimitable* un senso profondo e suggestivo di mistero con quelle sue figurazioni simboliche - l'Anima, la Coscienza e il Destino - che sono l'appassionata Grâce e la vecchia donna vetriolata. Vedete come, dopo le mille convulsioni d'anima, gli atroci spasimi e gli irresistibili supplizì che lo percorrono, il romanzo si chiude simbolicamente su l'incendio immane del Bazar della Carità. Leggete la chiusa di questo impressionante romanzo: Andrea Léglise è in un *hôtel* di rimpetto al Bazar della Carità incendiato, di notte. È con lui Grâce,

ch'egli ha ritrovato dopo una lunga prigionia, Grâce, la tenera giovinetta che, come vi ho detto, è un simbolo, l'anima del giovine. Essi sono in una cucina da dove vedono gli uomini vagare tra le rovine, con le torce accese, alla ricerca dei cadaveri:

« Il cielo basso, le torce che corrono innanzi alla finestra, l'atmosfera soffocante, la solitudine resa più grave da un cadavere li prende e li stringe alla gola, al cuore, al ventre. Ad essi non resta più che prendersi l'un l'altra. Violentemente, Andrea distende Grazia su la tavola della cucina: gli sembra che la vita, la vera vita si apra, dietro quella nera barriera di cadaveri, e che il sublime, sia là che lo attende, dorato, prossimo e lontano, nel sacrificio, nella bontà, nell'eroismo e nella gloria, dopo quell'ombra di membra contorte, calcinate, distrutte. Ed ecco che i due si possiedono, come se pregassero. Ecco ch'essi sentono venire in loro tutta la vita, tutti i desideri, tutti gli atti di grazia delle vittime, ecco che si sentono morsi, che sentono chiudersi, nella loro voluttà, gli occhi eternamente aperti delle fanciulle senza palpebra, ecco ch'essi fecondano, procreano, per i morti, per le morte, ch'essi sono universalmente fecondi, ch'essi perdono la loro verginità per le vergini che son morte essendo tali, ecco ch'essi sorridono, e piangono, per quelli e per quelle che non hanno potuto sorridere nè piangere, ecco ch'essi imaginano, ch'essi sperano, ch'essi perdonano per tutti... E delle torce mortuarie, come torce di apoteosi, rotolano, corrono, scorrono, senza sospettarli, attorno alla loro comunione, torce di fidanzamento, torce di esistenza trionfale, torce di gloria... »

Così su questo potente simbolo si chiude il bel libro di Ernest La Jeunesse, di cui vi fo l'elogio. Romanzo pieno d'arte e di vita, di bellezza e d'orrore, di sofferenza e di gioia, di pianti funebri e di risate carnascialesche, di silenzi e di strepiti, di odî, di amori, di rancori, di rivalità, di amicizia e di battaglie; romanzo corso da un soffio

intensissimo di poesia, sostenuto da un uragano di passione, da una tempesta di dolore, da un'apoteosi di gioia; scritto in una lingua magistrale, misterioso di simboli, di musiche nascoste e di nenie lontane, romanzo materiato d'osservazioni e di poesia, dove un nuovo genere d'*humour* dolcroso e di psicologia lirica trionfa e s'esalta, *L'Inimitable* di Ernest La Jeunesse può dirsi l'espressione luminosa e violenta d'una tempra superba di scrittore, d'una fremebonda fantasia di romanziere e d'un veemente ardore di poeta.

L'ora della felicità universale è dunque suonata all'orologio della filosofia modernissima. In una sua recente e fortunata commedia, *La châtelaine*, di cui oggi si pubblica il volume, Alfred Capus, che è nel tempo stesso un delizioso autore drammatico ed un filosofo disinvolto e leggero, ci ha insegnata questa via della felicità. Anche in questa commedia il Capus non si è allontanato dalla sua morale indulgente e consolante: anzi egli ha profuso in quest'ultima tutti i più soavi giulebbi che possano adolcire l'acre sapore delle lacrime. E l'amabile filosofo nella sua nuova commedia predica la buona dottrina: sfuggiamo, allontaniamo da noi, sorridendo, la tristezza ed il male. Se noi ostenteremo di non badare al male, questo non baderà certamente a noi. Non facciamo un vero dramma di ogni avvenimento della nostra vita, e facciamo quindi sempre dei gesti calmi ed ordinati. Disprezziamo quei malvagi che non sono capaci che di violenze e che non hanno alcun potere all'infuori di quello che noi ingenuamente prestiamo loro. Non dimentichiamo mai che noi non abbiamo da restar lungo tempo su questa terra; riflettiamo che la vita è una cosa che non è affatto seria, che in essa non vi è niente di veramente grave o di veramente allegro e che, sopra tutto, la vita non vale la pena di essere vissuta che nella

felicità. Siamo dunque sereni e felici, poichè sta in noi di volerlo e di poterlo.

Questa la indulgente dottrina del Capus, la filosofia dei gesti calmi e ordinati, delle parole tranquille, dei piccoli sogni e delle facili realtà, delle modeste ambizioni e delle agevoli conquiste. Certamente questa reazione di serenità contro lo scetticismo ed il fastidio contemporanei è una cosa santa e buona, e non loderemo e non ringrazieremo mai troppo il carezzevole e seducente filosofo *boulevadier* che la sostiene. Questa reazione, dirò di più, si imponeva. Da troppo tempo le difficoltà della vita e i filosofi anglo-sassoni mal digeriti dagli ingombri intelletti contemporanei ci avevano gettato nel lago oscuro e viscido della malinconia. Quasi tutti ormai sono dei nevrastenici e degli ipocondriaci. Il sorriso è morto su le nostre labbra. Diventiamo canuti innanzi tempo. Nulla più ci lusinga e ci attrae. E nessuno di noi ha mai saputo che cosa sia aver vent'anni!

Vi siete mai domandato perchè i nostri figli abbiano quell'aspetto melanconico e piagnucoloso che noi non avevamo nemmeno quando la bambinaia si rifiutava a prenderci col secchio la luna in fondo al pozzo? Vi siete mai dimandato per qual ragione i giovani d'oggi non sono più giovani e perchè il roseo colorito delle carni giovanili non è più che una figura retorica consentita appena ad un poetucolo di quart'ordine? Vi siete mai domandato per qual ragione oggi il suicidio decimi anche quelle schiere di adolescenti il cui labbro è ancora imberbe e cui i diciott'anni non hanno ancora consentito il tempo e gli ammaestramenti e le occasioni per conoscere la vita, per conoscere questo liquore della vita di cui sono già disgustati, prima ancora di avere avvicinato la coppa alle labbra?

La causa di tutto questo - e qui il Capus ha ragione - risiede evidentemente nel modo che noi abbiamo oggigiorno di considerar la vita sotto un aspetto grave, triste e sovente anche tragico. Noi drammaticizziamo i nostri

gesti e le nostre parole. Nelle nostre coscienze facciamo dibattere ampie lotte per i più facili e semplici problemi. Dei nostri sentimenti facciamo un'esagerazione drammatica, un'applicazione scenica. Non marciamo più sorridendo, nemmeno se abbiamo appena venticinque anni, verso l'avvenire, ma procediamo lenti e pavidi, prudenti e guardinghi, non più bramosi, ma timidi innanzi all'ignoto. E quest'avvenire non ci appare più come un roseo lembo di cielo d'aurora, ma come un cielo crepuscolare ove qualche vermiglia nube di sangue combatte con l'ombra della notte le sue tragiche e silenziose battaglie.

Ora il Capus ci dice che alcune riforme s'impongono. Il mondo è troppo triste e troppo noioso. Ci sono troppi ammalati e troppi medici. La gente ha paura di morire pur non trovando nessun gusto alla vita. I ragazzi di quindici anni leggono Schopenhauer. I giovani non s'entusiasmano più. I vecchi, per compenso, tengono viva la fiaccola della giocondità ed amano, a caro prezzo, delle donne giovani che per ogni biglietto da dieci fan loro udire un argentino scoppio di risa: risa false, ma risa, e questo importa! Le riforme necessarie consisterebbero dunque nell'inculcare ai nostri figli fin dalla più tenera età l'idea che noi non siamo stati creati e messi al mondo per morirvi di noia nelle acque stagnanti dello scetticismo degli imbecilli, degli *snobs* o dei nevrastenici. Ed in linea generale - bisognerebbe aggiungere per quei nostri figlioli - la vita dev'essere considerata come una commedia e non già come una tragedia. Ho parlato di commedia e non di farsa, e voi comprenderete la differenza.

Bisognerà con tutti i mezzi provare alla gente che il mondo è un paradiso terrestre e che tutto va per il meglio nel migliore dei modi possibili. Poichè è questo un assai consolante assioma. Sopra tutto poi bisognerebbe consacrarsi ad estirpare dalle anime dei giovani le radici di quei famosi « stati d'animo, » che ormai non sono divenute che un pretesto a piagnucolii ed a manifestazioni

ipocondriache. La tristezza è una malattia. Diamo dunque addosso, ragazzi, all'idra della tristezza! Offriamo ai nostri figli delle lezioni di giocondità e di vivacità, insegniamo loro a trovare il punto di vista piacevole e comodo per chi guarda lo spettacolo della vita. E ridiamo, ridiamo. Il riso, ricordiamolo, è un eccellente rimedio contro le malattie e val sempre meglio ridere ad ogni occasione, ridere a torto o a ragione, che aver sempre il conto corrente dal vostro farmacista. Non sono io che vi dico questo. Ve lo diceva giudiziosamente quel melanconico personaggio che è stato Schopenhauer, ed il brav'uomo se ne intendeva!

Ma mi si potrà giustamente obbiettare: vi sono dolori cui la filosofia di Capus non porta alcun balsamo. Se vi muore un figlio, vi sarà difficile di consolarvi pensando che potrete farne un altro. Se avete fame e non avete danari, vi sarà difficile persuadervi ch'è elegante ed igienico di aver lo stomaco a digiuno. Tutto questo è verissimo. Ma questi sono i grandi drammi della vita e non sono frequenti. La dottrina di Alfred Capus c'insegna il modo di comportarci innanzi agli avvenimenti ordinarî della vita: un guadagno che perdete, un amico che vi tradisce, una donna che vi abbandona, una speranza che si sfoglia, un'illusione che non potete coronare, la gloria che non viene, la giovinezza che se ne va, l'amore che vi passa accanto e si allontana. Per tutto questo Capus c'insegna come si debba deliziosamente sorridere. Sorridiamo, siamo sereni. La piccola felicità quotidiana è in questo. Sta in noi di volerla, poichè non abbiamo che a stendere la mano. Sorridiamo. Già un poeta - ricordate? - lo disse: « Ogni sorriso aggiunge un filo d'oro alla trama della nostra vita!... »

Un romanziere psicologico è Louis de Robert, autore di un romanzo, *Un tendre,* chiaro, fresco, profumato come

un giardino primaverile, e di altri – *L'envers d'une courtisane, Papa, La reprise, Ninette* – dove le più belle doti di analista s'uniscono ad un raro dono di sentimento squisito e ad una mirabile facilità di buon narratore. Il de Robert pubblica oggi un nuovo romanzo, *Le partage du cœur* (Fasquelle editore). In esso si può trovare un esempio del romanzo psicologico con tendenze sentimentali. Ricordo di aver visto qualche anno fa una mediocre caricatura che rappresentava Paul Bourget in atto d'esaminare con la lente, in una sala di laboratorio anatomico, un cuore umano ancora fremente e sanguinante. Era insomma la caricatura di quella psicologia scientifica prediletta per un certo tempo e con grande lusso di fraseologìa dal Bourget e dai suoi discepoli. Ora i tempi sono cambiati. Il romanzo d'analisi non è morto perchè non potrà mai morire, ma solamente potrà oscillare da un certo colore romanzesco ad un certo realismo e potrà adottare delle nuove fogge esteriori pur rimanendo sempre lo stesso. Riscrivete adesso l'*Adolphe* di Benjamin Constant, ch'è uno dei massimi esempî di romanzo analitico: esso sarà perfettamente lo stesso e solamente in ciò ch'è esteriore potrà essere mutato. I giovani romanzieri hanno escogitato la nuova foggia, condendo il romanzo di osservazione con un po' di *badinage*. Ebbe a dire un arguto critico, il Théaux, ch'essi non operano più gravemente, pedantescamente, come chirurghi delle anime. Temono di annoiarci e affettano di non prender sul serio quello che ci raccontano. Essi analizzano ora col monocolo all'occhio ed il sorriso su le labbra, analizzano così come si fa conversazione in un salotto moderno: con scetticismo e con indifferenza.

Vedete, ad esempio: in questo breve romanzo il de Robert si è proposto di rappresentarci un caso di duplicità sentimentale. Il problema non è nuovo. Già nel 1176 (riverite gli antenati, o romanzieri di analisi!) nelle Corti di amore tenute dalle viscontesse di Narbonne e di Avi-

gnone, venne emessa la celebre sentenza: *Nemo duplici potest amore ligari.* Lo stesso de Robert dieci anni fa avrebbe sfoggiato delle gravi parole e sarebbe venuto a delle conclusioni più o meno strettamente logiche. Oggi invece egli ci presenta il caso, che io non starò a narrarvi, per non toglierveue l'interesse. Racconta ma non conclude. Egli termina il suo romanzo senza dirci le sue opinioni in proposito. È pago di averci interessato, di averci dato una delicata emozione. Il caso egli ce lo presenta con molta abilità e con molta verità, mediante dei personaggi disegnati in modo tale da farci quasi credere che il romanziere abbia vissuto assai intimamente fra quei suoi dolenti eroi. E il racconto procede delizioso, poichè il de Robert ha l'arte indefinibile del narratore, un'arte di cui forse lo stesso autore non si rende conto, e che consiste in una istintiva, inconsapevole cernita fra le osservazioni raccolte, utilizzando le opportune, respingendo le altre. Louis de Robert narra così bene che, dandomi l'impressione che il libro si sia fatto da sè e sia preso dalla vita stessa, io non so più trovarvi dei difetti nè posso discutere con l'autore su certi particolari e su certi trapassi. *Le partage du cœur*, così delicato e fine e così amabilmente scritto, è da annoverarsi fra le migliori cose del giovine romanziere. Louis de Robert ci darà molto presto dei perfetti e profondi romanzi di psicologia sentimentale: egli ha una personalità ed un'anima. Sente ed ama di sentir sentire. Non per questo si crede obbligato a darci nei suoi romanzi delle vere tavole di anatomia morale. L'arte non è la scienza. L'analisi del romanziere non dev'essere la psicologia del filosofo sussidiata dalla scienza del fisiologo. Louis de Robert nel *Partage du cœur* dimostra di capire queste cose ed è veramente eccezionale che le capisca un giovane, visto che esse rappresentano solamente la voce del buon senso.

E un altro libro pubblica Louis de Robert, un altro romanzo: *Un tendre*. Era molto tempo ch'io desideravo di

scrivere di Louis de Robert. Un suo precedente delica tissimo e commovente romanzo, *L'Anneau,* non potetti che segnalarlo. Non mi voglio contentare di tanto poco per questo *Un tendre.* Pierre Loüys - un giudice competente credo - diceva di questo romanzo *c'est vraiment joli e infiniment touchant.* Vi è infatti in questo libro - che è il primo dei cinque o sei che Louis de Robert, benchè giovanissimo, ha già dato alle stampe - un profumo incan tevole di semplicità e di sincerità. L'eroe di questo libro è come l'indica il titolo: *un tendre.* Ma quasi sempre pare che nel dolce Clairain si sia transfusa l'anima adolescente dell'autore, tanta è la sincerità con cui Clairain vive in nanzi a noi nell'opera d'arte, tanta e tale è la tenerezza che profuma e rende deliziose le sue sensazioni e le sue tristezze. La favola in questo romanzo è poco o nulla sono due amori di Clairain, un pittore di ventidue anni prima per una celebre attrice e poi per una giovane donna Annette, che lavora in un negozio di mode. Nulla di straor dinario, comé vedete. Se non che in quell'età di Clairain che sopra vi ho indicato è la ragione di tutti i pregi del libro. È il triste e doloroso risveglio che prova Clai rain, a vent'anni, quando l'amore gli si rivela non quale egli lo aveva sognato: è la storia dei vent'anni d'un gio vane buono e sentimentale, che non è scettico per posa e *blasé* per riflesso di letture, ma ha tutti i desiderì, tutte le fedi, tutti gli scoraggiamenti e tutti i disgusti di quella primavera della vita sentimentale di un uomo. Questo *Un tendre* scritto per descriverci tutto ciò è incantevole. È pieno di sole e di profumo, come rischiarato dai riflessi di mattini radianti, profumato dagli odori di soavi prima-vere, corso dai bisbigli gai di mille e mille uccelli celati fra gli alberi. È fresco come un ruscello, limpido come il sereno d'un cielo. La penna di Louis de Robert è sem-plice, sincera, fraterna. Questa divina sincerità che dà tanto pregio ad un'opera d'arte, e che, presso i giovani scrittori d'oggi, è tanto in disuso, è qui continua ed in-

tera. *Un tendre* di Louis de Robert è un romanzo buono, sentito, senza scoppi di pianto e senza scrosci di risa: vi è solamente dei sorrisi o delle melanconie. E la grazia e l'elevatezza di questo primo romanzo - Alfonso Daudet ne era entusiasta, François Coppée scriveva commosso che *Un tendre* gli aveva fatto ricordare deliziosamente quei tempi lontani in cui andava a suonare il campanello di una nota e cara porticina - spiegano e giustificano le grandi speranze che fecero porre su Louis de Robert e che il giovane squisito romanziere ha poi in *Papa*, nel *L'Anneau*, nell'*Envers d'une courtisane* e nella *Reprise*, così elettamente realizzate.

Ma ora, se Louis de Robert non ha più, sembra, l'incantevole e semplice sincerità di *Un tendre*, ha però ampliato il campo delle sue indagini e delle sue analisi. Nel suo ultimo romanzo, per esempio, *La Reprise*, che egli ha pubblicato presso l'editore Fasquelle in un volume della *Bibliothèque Charpentier*, il de Robert studia le cause di sfacelo di vari *ménages* parigini. L'avventura non è banale.

È un marito, Saint-Alain, che, non amato dalla moglie ch'egli ama, deve a malincuore rinunziare a lei e divorziare. Passa qualche anno; colei che fu sua moglie sposa un altro, ma, per mille piccoli fatti, quando tutto è mutato, ella si avvede di cominciare ad amare Saint-Alain, e quando il suo nuovo marito, per una catastrofe finanziaria, si uccide, ella torna al suo primo marito, conquistata ormai per sempre al suo amore.

Ma l'importanza di questo eccellente romanzo di Louis de Robert, *La Reprise*, non consiste solamente nella *reprise* di Paola e Saint-Alain, bensì nella riproduzione pittoresca e penetrante di molta vita parigina. Mi pare di aver già detto che Louis de Robert studia in questo romanzo le cause di disunione di molti *ménages*. Sebbene talora la sua ironia sia pungente, il libro del de Robert non può considerarsi come un rimprovero, ma piuttosto

come un monito. Questa storia, dov'è tanto inganno, tanta vanità, tanta tristezza, tanto dolore, è scritta in uno stile scintillante e con eleganza composta e perfetta. Varie *silhouettes* vi sono gustosamente schizzate. Ed oltre che un romanziere di ottima lega ed efficacissimo, si ha la gioia di trovare in Louis de Robert un cuore che sente ed un cervello che pensa.

PARTE TERZA

IMPRESSIONI DI TEATRO

IBSEN-MUSSET

PEER GYNT - ENTRE LA COUPE ET LES LÈVRES

All'*Oeuvre* di Parigi hanno rappresentato *Peer Gynt*. un poema drammatico in cinque atti, sul genere, fatte le debite riserve, del *Faust* di Goethe. Quest'opera di Heinrik Ibsen, che credo sia un'opera giovanile, è nella sua semplicità apparente meno astrusa e involuta di molte altre del grande poeta norvegese. È un'opera che, secondo il punto di vista, può far ridere come la cosa più pazza di qualunque *pochàde* o di qualunque *vaudeville,* o può far rimanere assorti nel pensiero e nella ammirazione. E può anche considerarsi come il mantello del racconto orientale portato a volo dalla spuma e dalla neve dei *fiords* in giro per tutto il mondo e riportato a traverso la burrasca fino al piccolo villaggio settentrionale - dove la campana del mattino suona nel silenzio e nel candore delle brume gelate. Ma facilmente di questo dramma che sembra assurdo si può trovare il significato simbolico e profondo. Per lo più in questi lavori del genere filosofico-simbolico-drammatico - e salute a noi! - l'idea filosofica che vi è svolta ed esaltata si salva con la stranezza e con l'oscurità dal cader nel triviale; questo *Peer Gynt*, dato il genere, è invece nella sua idea informatrice piuttosto chiaro ed evidente.

Peer Gynt è un bel ragazzo ma un cattivo soggetto, un

cacciatore, un pigro, un bugiardo, che sogna tutto, che vuole tutto senza saper precisamente che cosa, e che è la disperazione e l'idolatria della sua vecchia madre Aase, cui ne racconta di tutti i colori, facendola e ridere e stizzire. Quasi fidanzato con la pura, casta e pudica Solweig, egli non esita a far sua una sposa, proprio nel giorno delle di lei nozze. Sorpreso, egli si batte contro tutta una folla, scappa, vuole sposare, per essere re, la figlia del re dei Trolls, ma però non consente ad abbassarsi fino ad essere un vitello, un porco o un orso; ora questo è necessario perchè i Trolls, se non lo sapete, sono degli esseri misteriosi che hanno la testa di animale. I bassi dèmoni lo circondano ed egli sfugge, disgustato, a questa diabolica fantasmagoria. Egli torna allora da sua madre, rivede la piccola Solweig che gli giura fede. Spinto da una forza ignota, da una volontà che è più imperativa della sua, egli si decide ad andar vagando in cerca dell'avventura. Ma sua madre muore; egli la consola e la carezza e la culla con dei racconti di viaggi verso il paradiso e con delle canzonette sonnolente. E la vecchia muore placidamente e candidamente. Allora *Peer Gynt* parte. Per dove? Per ovunque. Lo si trova in America, è ricco e gli rubano il naviglio carico d'oro. Lo si trova in Africa, profeta, secondo Maometto, fra mussulmani che intrecciano intorno a lui la danza del ventre: ma egli getta il turbante perchè la danzatrice Anitra cui egli offriva un'anima ha preferito - ed essendo mussulmana non so darle torto - un semplice topazio. Allora gli viene la fantasia di fare, come Faust, un viaggio nel Passato, fra l'umanità dei secoli che caddero nel nulla. Monta su un battello ed è assalito da una graziosissima tempesta e un vecchio medico materialista gli fa dei discorsi bizzarri e opprimenti. Di ritorno al suo paese incontra un altro personaggio singolare: il Fonditore, se non vi dispiace; e costui gli propone, indovinate? Ma che... gli propone di rifondere la sua anima che non è completa, aggiungendovi ciò che

le manca. Ma, mentre i cori liturgici nella chiesa allontanano il cattivo spirito, egli si è trascinato fino alla porta di casa dove Solweig, fedele fidanzata (impàrino le ragazze d'oggi!) lo attende ancora, cantando il suo lamento d'amore. Ancora graziosa, benchè vecchia e canuta, affascina Peer Gynt, che muore fra le braccia della sposa cui egli dice che non avrebbe mai dovuto lasciarla. E muore candidamente, nel perdono cristiano, perchè Solweig gli allevia la morte cantando quelle canzoni ch'egli cantò a sua madre Aase, teneramente.

Senza troppa tensione di spirito appare la morale di questo dramma che è una favola: non si deve mancare di rispetto alla propria madre: non si deve violare le giovinette che vanno a nozze: non si deve far lega con le cattive tentazioni: non si deve abbandonare, quando si è un semplice contadino, la fidanzata che canta su la soglia della porta, allettato dalla speranza di sposare la figlia di un re; non si deve abbandonare la patria: non si deve lasciar sola la tenera e dolorosa madre. Ed è ancora soave che dopo tante colpe tu possa, Peer Gynt, morire fra le braccia di colei che t'amò fedelissima. È perchè Dio è buono che le cose finiscono così.

Limitandosi a ciò *Peer Gynt* potrebbe essere una favola di Esopo; ma questo dramma ibseniano ha però un significato più profondo e più filosofico. Peer Gynt è il sogno, che, essendo un cattivo sogno, va incontro alla cattiva avventura. Il regno dei Trolls è la Lussuria che lo prende e lo corromperà, s'egli non si salva in tempo. La vera intimità del dramma è che un uomo ha fatto di sè stesso l'impiego che non era affatto quello cui era stato destinato per l'ineluttabile volontà del Signore della vita, solo a conoscere il fine cui ogni anima deve tendere per il compimento perfetto di tutto l'infinito destino. E secondo la leggenda-metafora di Heinrik Ibsen l'esistenza che mancò al compito della sua personalità ritornerà al crogiuolo della fonte universale, donde risorge-

ranno altre vitalità umane più pronte all' obbedienza del necessario destino. Ibsen, quando scrisse *Peer Gynt*, non era ancora tutto Ibsen. Il sinistro Fonditore non avrebbe avuto il diritto di rifondere la sua anima nella universale e anonima materia, ma il poeta norvegese non aveva ancora tentato gli arcani dei simboli supremi. Perciò egli s' involgeva in un meno oscuro mistero, come la Pitia che parlava più chiaramente quando non aveva a rivelare che dei piccoli spaventi.

Così le prime sue opere erano più facilmente ascoltate, più largamente intese, più agevolmente comprese. Poi la sua opera è divenuta più profonda, la sua filosofia più oscura e difficile, i suoi drammi più involuti, più strani, e talvolta più bizzarri. E così, pare, quando era giovane, il *prenait son bien où il le trouvait*, poichè Jules Lemaître, il critico arguto dei *Débats*, ha rivelato in un suo articolo della rivista francese che Heinrik Ibsen si è ispirato anche ad Alfredo de Musset, che *Peer Gynt* non è altro che *Entre la coupe et les lèvres* di Musset, toltogli il fascino potente della forma geniale e squisita. Tutte le fortune, dopo morto, al Musset: strombettano ai quattro venti i suoi amori; rappresentano *Lorenzaccio;* trenta scrittori per una volta tanto si trovano d'accordo nel dichiarare ch'egli è un grande poeta e un delizioso commediografo nelle sue *pièces* in un atto, e un accademico trova persino che Heinrik Ibsen è venuto una volta a cogliere, in un'opera del doloroso autore di quella divina e amara commedia che è *On ne badine pas avec l'amour*, la fonte della sua ispirazione e la filosofia simbolica di un suo dramma!

Lo stesso orgoglio, lo stesso disgusto della realtà presente, gli stessi desiderii immensi e indeterminati, le stesse rivolte frenetiche al destino imposto da una volontà di una tenacia sovrumana, la stessa inquietudine invincibile: ecco i tratti che rendono Peer Gynt uguale a Frank del *La coupe et les lèvres*. Solweig non è che Deidamia: la Lussuria è in Musset simbolizzata nella cortigiana Belco-

lore, un po' meglio e un po' più finemente che in Ibsen, nel regno dei Trolls, bovi, porci, pecore, ecc. A metà del poema drammatico ibseniano Peer Gynt si riposa un poco placidamente presso Solweig, come Franck in Musset presso Deidamia addormentata.

Ambedue, Frank e Peer Gynt, ricordano a traverso le avverse vicende la piccola amica dalle bionde treccie e la pensano con dolcezza e rimpiangono nello spasimo la soavità di cui ella era fonte larga e squillante. Peer Gynt ha il sogno di diventare un capo di religione come Frank, nella dolce fantasia mussettiana sogna un esercito sterminato di cui egli sia il capo supremo. Se Deidamia è pugnalata fra le braccia di Frank, Peer Gynt al ritorno ritrova Solweig, già vecchia donna e già canuta: e le due conclusioni attingono poi insieme l'identico significato. Tutto questo Ibsen ha preso da Alfred de Musset: e nel poeta francese l'idea è più chiara e limpida, e si svolge in episodii variati di un interesse ben altrimenti legato e sostenuto, che non nel *Peer Gynt*. Come vedete è qualche cosa di più che un incontro ed è anche qualcosa di più della semplice imitazione. E pochi giorni fa abbiamo veduto nell'*Aglavaine et Selysette* di Maurizio Maeterlink un incontro curiosissimo con le *Anime solitarie* di Gerardo Hauptmann.

C'è proprio da constatare quanto e come potrebbe essere di tutti quella famosa divisa del vecchio Molière!

LA PICCOLA DUSE DEL SOL LEVANTE

RICORDI DI UNA CONVERSAZIONE CON SADA YACCO.

In questa settimana abbiamo assistito alle rappresentazioni straordinarie di Sada Yacco. Prima di parlare dell'attrice sarà forse opportuno vedere che cosa sia quel teatro giapponese ch'ella interpreta e rappresenta con tanto successo nelle sue *tournées* europee da quando, due anni or sono, suo marito Kawakami la improvvisò attrice su un palcoscenico americano. Ricordo che uno scrittore recatosi al Giappone racconta di essere stato a visitare Kawakami, celebre attore di Tokio, divenuto poi celebre in Europa e in America. Dopo i salamelecchi che Kawakami gli aveva fatto, inginocchiato fra le sue fiale e i suoi mille oggetti, lo scrittore si sentì dire: « Signore, voi avete ai vostri piedi un umile commediante che ha l'onore di riformare il teatro giapponese ». Proprio quella sera la compagnia recitava una commedia intitolata: *Una meravigliosa impresa*. Meravigliosa davvero poichè consisteva nell'installare su la vetta del monte Fuji un così potente riflettore elettrico da abolire la notte in tutto l'Impero nipponico.

Questa idea, di cui tutti non avvertiranno forse lo strano valore simbolico, rischiarava di un'impagabile comicità il più oscuro dei melodrammi. Gli attori avevan ripudiato la melopea tradizionale e quel *birignao* - per dirla nel nostro gergo teatrale - ch'era loro imposto dalle tradizioni e dalle consuetudini. Essi non danzavano più i loro terribili pugilati, ma leggevano invece degli articoli di giornale. Come vedete, un passo innanzi è stato fatto indubbia-

mente, ma è ben piccolo. Finora il teatro giapponese non si occupava che di lotte contro i diavoli, contro le idre che spariscono con lo spuntar del giorno, contro i giganteschi ragni: delle metamorfosi delle volpi in principesse e delle pazienti filatrici in cicale: dei palazzi sottomarini, in cui il Dragone, dall'alto delle sue torri risplendenti, regna su un popolo di serpenti e di coccodrilli: dei bimbi trovati nelle scorze dei *bambù;* degli animali fantasmi e degli alberi fate; di cappelli di paglia che vi rendono invisibili, ecc. ecc., insomma, di tutte quelle fantasie onde le nostre madri o le nostre nutrici adornarono la culla della nostra infanzia. Tutto questo però intercalato da danze, interrotto da furiosi pugilati, da capitomboli, salti, capriole e consimili amenità. Ora Kawakami ha preso tragedie e commedie del teatro straniero e le ha ridotte adattandole ai gusti del pubblico giapponese. Shakespeare, primo fra tutti, è stato largamente messo a contributo.

« I giapponesi non hanno avuto nè uno Shakespeare nè un Platone! » esclama André Bellesort in un suo interessante racconto di viaggio nell'Estremo Oriente. Essi non hanno mai acceso nell'ombra la lampada di Psiche, e la mancanza di psicologia, questo frequente difetto della letteratura ispirata da Confucio o da Budda, abbassa purtroppo il loro teatro ad un'arte da circo equestre. Chi ha loro insegnato la scienza del cuore? La dottrina di Confucio costringe l'uomo in attitudini inflessibili. Il buddismo tende a uniformare in unico stampo tutte le anime. « *La casuistique des bonzes,* esclama ancora il Bellesort, *ne sortit point des monastères et les discussions théologiques n'enrichirent point les consciences* ».

Un simile teatro quindi non consente, a parer mio, ad un'attrice la manifestazione di tutte le sue attitudini drammatiche, sopra tutto nelle rappresentazioni date innanzi ad un pubblico che ignora totalmente la lingua in cui questa attrice s'esprime. Tanto maggiore merito di costei dunque, quando pur dovendo lottare contro queste

difficoltà materiali e la stranezza di un repertorio in cu
il momento cupo della tragedia è contornato da una serie
di salti e di capriole da circo equestre, riesce tuttavia a
dare agli spettacoli esatta visione della sua forza dram
matica, come ha fatto Sada Yacco.

Vedete, ad esempio, *La Geisha e il Cavaliere*, la quale
non è altro che la eterna storia della cortigiana innamo
rata. La trama di questo dramma è la più semplice e la
più infantile che si possa imaginare. Ma le attitudini, i
gesti, la mimica disordinata e forsennata degli attori giap
ponesi ne fanno una specie di *cauchemar* allucinante e
fantastico come una serie di figure d'Hokousaï e talvolta
invece un quadro elegante e fragile come una stampa delle
Case Verdi di Outamaro. E Sada Yacco freme di passione
umana, universale, in questo quadro d'esotismo. Quand'ella
danza, nel tempio di Budda, quando muore disperata tra
le braccia di Ragoya, ella non si è rivelata come una
grande attrice del Giappone, ma come una grande attrice
per tutti i paesi, poichè l'arte, innalzandosi, abbatte ogni
barriera e distrugge ogni differenza. Eleonora Duse du-
rante la suprema e terribile tarantella in *Casa di bambola*
non è certo più grande.

La situazione di *Kesa* è quasi quella dell'ultimo atto
del *Roi s'amuse* quando per salvare la figlia Triboulet
va ad offrirsi ai colpi iterati di Saltabaldil. Come ridire
quanto in questa commedia Sada Yacco sia deliziosa,
com' ella sappia adoperare il suo velo con un pudore e
una tristezza che inteneriscono? Ben fu osservato che nella
scena d'amore con Morito, quand'ella si avvolge del suo
velo come di un'egida contro il desiderio del suo amante,
questo piccolo idolo dell'Estremo Oriente ha delle linee
di statua greca. E la sua rassegnazione, i suoi taciti
soprassalti di dolore quand' ella scrive il suo addio alla
vita sono, in verità, di un'emozione penetrante e profonda.
E la potenza tragica della scena finale, della morte dei due
amanti e la fuga, la demenza degli altri personaggi in-

nanzi ai due cadaveri! Jean Lorrain ha scritto che quest'ultima scena di *Kesa* gli dava idea di uno « Shakespeare del Giappone messo in iscena da Hokousaï ».

Ma il grande, il vero trionfo è stato da Sada Yacco ottenuto in quella commedia che fu bizzarramente designata su i manifesti in questo modo: *La dame aux camélias japonaise*. Ella è stata in questa di una potenza tragica straordinaria. Il pubblico ebbe la gioia di una rivelazione. Nella scena in cui la cortigiana tisica morendo teme di lasciare il figlio nella più squallida miseria e l'uccide, Sada Yacco, questo piccolo ninnolo giapponese, questa minuscola e graziosa *mousmé* che ha in sè tutte le seduzioni del Paese Azzurro, è ascesa alle più alte vette dell'interpretazione tragica. E quand'ella muore, quando la sua testa rimane giù penzoloni per la scala accanto a quella del figlio, fra i cupi e lontani echi del *tam-tam* e dei brónzi, un brivido di terrore vi prende ed il soffio della grande tragedia palpita e discende dalla scena alla sala intiera. E questo, con le acclamazioni entusiastiche e quasi frenetiche dell'ultimo atto, sette od otto volte ripetute, volle dire il pubblico romano a Sada Yacco, a questa fortissima attrice che non a torto fu a Parigi chiamata: « la petite Duse du Japon! »

Quando, calato il sipario sul tragico quadro finale della *Kèsa*, salii sul palcoscenico del teatro Valle a salutare Sada Yacco, alla quale aveva voluto cortesemente presentarmi la prima sera Loïe Fuller, trovai la piccola attrice nipponica, tutta minuscola e fragile nella sua ricca veste rossa a disegni e a geroglifici d'oro, circondata già da un gruppo di scrittori e giornalisti, che ignorando l'inglese e tanto più il giapponese si servivan dell'interprete. Questi manifestava alla così detta « Duse del Giappone » i sentimenti di viva ammirazione dei suoi amici, i quali non sapevano tacere e parlavano tutti insieme chi in inglese quasi sconosciuto, chi in francese e chi in italiano. E Sada Yacco rispondeva timidamente, con gli occhi fissi

a terra, ai complimenti ed agli elogi: sembrava ch'ella fosse sgomenta, fra quelli uomini differenti di lingua e di costumi da quelli tra i quali ella suol vivere; sembrava che quelle marsine e quelle cravatte bianche che circondavano la sua veste esotica le incutessero timore come aprendole la vista di una vita molto diversa dalla sua. Eppure quest'attrice oramai celebre è stata a Parigi durante l'Esposizione e sul piccolo palcoscenico del teatro di Loïe Fuller salirono a conoscerla e a complimentarla i più eminenti scrittori ed attori francesi, da Catulle Mendès a Mounet-Sully, da Paul Hervieu a Lucien Guitry, da Coquelin a Jean Sorrain. Io pensavo dunque, guardandola così titubante e pavida, quali potessero essere le impressioni che l'arte e la civiltà europee avevano fatto su la sua strana anima orientale. Intanto, su la scena, si muoveva, dopo finita la rappresentazione, tutto quel piccolo mondo giapponese. Le piccole attrici, dolci e ammalianti piccole *mousmés*, lasciavano i loro abiti esotici per rivestire dei costumi europei, in generale poco eleganti e portati con assai poca disinvoltura.

Gli attori indossavano *redingotes* fuori moda e cilindri primordiali. Tuttavia, anche essendo scomparsa la differenza delle apparenze e delle vesti, si notava tutta la diversità esistente fra quel piccolo mondo nipponico e noi pochi europei. E per quanto fosse l'ammirazione di noi tutti per quella suggestiva attrice che è Sada Yacco e la nostra simpatia per tutti gli altri attori, e per quanta fosse la riconoscenza di tutti loro per le liete e cordiali accoglienze del più meraviglioso ed intellettuale pubblico della capitale, l'osservatore poteva scorgere e nei sorrisi e nelle parole e negli sguardi un senso di ostilità latente, l'eterna ed indomabile rivalità delle razze.

Avendo pensato e sentito tutto questo io non ho saputo resistere alla tentazione di parlare con Sada Yacco e di udire dalla sua voce, in quel suo inglese incerto e un po' scorretto, il racconto delle sue sensazioni europee,

la descrizione della crisi spirituale che, al contatto con una civiltà differente e con un'arte così lontana dalla sua, deve essersi compiuta nell'anima dell'attrice giapponese. E questo era tanto più interessante in quanto Sada Yacco aveva riportato a Roma un successo vivo e sincero. Il pubblico aveva gustato quel bizzarro ed artistico spettacolo evocatore dell'Estremo Oriente, quella specie di tragiche pantomime eseguite dagli attori e dai mimi ufficiali di Sua Maestà l'Imperatore del Giappone, da questi attori che laggiù, al Paese Azzurro, sono i soli cui sia concesso di calcare le tavole di un palcoscenico. E questi attori sono in fatti dei personaggi quasi consacrati nel loro mestiere che sembra un rito, questi attori predestinati dalle caste e dalla nascita ed i cui movimenti del volto e le cui azioni sceniche, per quanto sembrino improvvisate ed ingenue, sono invece ubbidienti e fedeli ai vincoli di talune indescrivibili leggi. V'è del terrore e della follia nelle smorfie di quegli attori. Bisogna vederli nel *La Geisha e il Cavaliere,* ch'è l'eterna storia della cortigiana innamorata.

Dei contorcimenti di supplizio, disse uno scrittore francese, degli scricchiolii d'ossa, delle impreviste deformazioni anatomiche voi troverete nella recitazione di questi attori. E ciò spinge il pubblico bianco ad un riso convulso ch'è quasi un riso di spavento, dello spavento giallo che nell'Estremo Oriente precede alle sapienti invenzioni ed alle meditate raffinatezze dei lenti e voluttuosi torturatori, di quei poeti del supplizio che il Mirbeau ha così tragicamente evocati nel suo fosco ed ardente *Jardin des supplices.* E chi mi accompagna cortesemente da Sada Yacco, mi fa da interprete, è Loïe Fuller, la Danzatrice del Fuoco: Loïe Fuller è l'arcobaleno di tutte le sfumature, il magico fiorire dei suoi portentosi fiori di luce, l'incendio dei suoi veli, il mutamento continuo di nubi e di chiarori, Loïe Fuller ch'è volta a volta palena, statua greca o calice, Loïe Fuller, questa grande e perfetta artista della danza e del colore.

Troviamo Sada Yacco in procinto di far colazione. Ella mangia, seduta a terra, su un cuscino, e mangia del riso bollito mediante i due bastoncini che rimpiazzano presso i giapponesi le nostre posate. Ella è squisitamente seducente, tutta avvolta in una vestaglia giapponese, delicata e piccina, coi suoi neri occhi a mandorla, con la sua piccola bocca dalle labbra ardenti ed irrequieta come ali di libellula rossa, con le sue folte ciglia arcuate e la piccola fronte bianca lievemente *bombée* sotto il folto casco della sua chioma corvina. Ella accenna qualche parola d'inglese, timidamente. Parla con gli occhi bassi ed un certo rossore le colora le gote. Un domestico ha portato i giornali del mattino. Loïe Fuller, che è l'intima amica di Sada Yacco e la sua impresaria, vuole conoscere gli articoli consacrati dalla stampa romana alla deliziosa *étoile* del Paese Azzurro. Io incomincio a leggere e traduco in francese gli articoli dei miei colleghi. Loïe Fuller a sua volta traduce ogni periodo in inglese per Sada Yacco. Ma ciò non basta ancora. E spesso un'altra piccola figlia del Sol Levante che traduce l'inglese alla perfezione è costretta a tradurre in giapponese le frasi inglesi di Loïe Fuller. La scena è graziosissima ed è una vera Babilonia. La confusione delle lingue non potrebbe essere più grande.

Gli articoli sono molto lusinghieri. Ma Sada Yacco non sembra commuoversene troppo. Ella sorride ed accenna col capo come per ringraziare.

— Non vi badate, mi dice Loïe Fuller. Ella non comprende l'importanza delle lodi, dei biasimi. Ella non recita per sè stessa, ma solamente perchè ella è la schiava di suo marito. In Francia ella ha avuto soddisfazioni di prim'ordine. I più eminenti scrittori si sono interessati a lei, l'hanno lodata ed esaltata. Ella non era più commossa di adesso. Non ha idea di queste cose. Ella calcola poco tanto la lode che il biasimo. Non comprenderebbe mai quale battesimo di gloria e quale promessa di fortuna possono essere le lodi di un celebre scrittore come Ca-

tulle Mendès o come Jules Lemaître. Non l'ho vista addolorata che una sola volta per un biasimo, ma quella volta ell'era commossa fino alle lacrime. A Parigi, ella aveva dato una rappresentazione in onore di Sarah Bernhardt. Costei venne al teatro ed assistette a tutto lo spettacolo. Finito questo non venne in palcoscenico a salutare la gentile attrice, ma esclamò invece, all'uscita, nel gruppo dei suoi amici: « *Ah! oui. Sada Yacco... Elle est un joli petit animal!* » La frase fu riferita a Sada, che ne pianse lungamente. Quella critica demolitrice e sprezzante che le veniva da una donna, e da una grande donna come Sarah Bernhardt, la ferì nel cuore.

Intanto la colezione era finita e Sada Yacco aveva un precedente impegno con la ministressa del Giappone, la signora Ohyama. Ho ritrovato più tardi, durante la giornata, varie volte la celebre attrice giapponese dal fino profilo di *mousmé*, sul palcoscenico del teatro Valle, per via o nel salotto di Loïe Fuller, un elegante salotto pieno di fiori bellissimi, dove in alcuni vasi si ammirano le forme tortuose e malate di un gruppo di orchidee nel tempo stesso mostruose e portentose. Ho voluto udire dalla viva voce dell'attrice il racconto della sua carriera artistica.

Ella mi ha detto:

— Non sono che due anni che recito ed un puro caso mi portò su la scena. Noi giapponesi non possiamo recitare come recitano gli altri degli altri paesi: ossia insieme, uomini e donne. Noi abbiamo compagnie per gli uomini, alcuni dei quali fan le parti delle donne: vi sono parimenti compagnie per le donne composte interamente di donne; e alcune di queste fanno la parte degli uomini. Kawakami, mio marito e signore, era dunque con la sua compagnia di uomini in America, quando un attore si ammalò e morì. Non si trovava allora chi potesse supplirlo e si rischiava di dover chiudere il teatro ed interrompere le rappresentazioni. Allora io che viaggiavo con mio marito,

m'offrii a Kawakami per recitare la parte dell'attore morto. Il Giappone, con le sue disposizioni proibitive, era lontano. Si poteva quindi tentare l'esperimento. E così fu fatto. Ottenni un grandissimo successo e da allora Kawakami non ha più consentito che io lasciassi le tavole del palcoscenico. Ma in tal modo sono stata obbligata a recitare per sempre all'estero, poichè al Giappone non mi sarebbe possibile recitare in compagnia di uomini.

— Quindi, ho interrotto io molto interessato da questa curiosa circostanza di una celebre attrice che non può recitare nel suo paese, quindi voi non avete mai recitato nella vostra patria?

— Mai, mi risponde Sada Yacco. Una sola volta dovetti recitare d'innanzi al Mikado, ma in una riunione privatissima. Insomma, io non ho mai calcato le tavole di un palcoscenico giapponese.

— In quale regione europea, ho interrogato io, recitaste per la prima volta?

— In Inghilterra, a Londra.

Loïe Fuller è intervenuta a questo punto personalmente nella nostra discussione, indirizzandosi a me:

— Oh, io l'ho conosciuta non appena sbarcata a Liverpool, la nostra piccola Yacco! Voi avreste dovuto vedere le sue arie di stupore innanzi a tutto quello che vedeva di nuovo. Ella spalancava tanto d'occhi, come una bambina curiosa. Aveva degli stupori, degli stordimenti e degli sgomenti puerili. Avreste dovuto vederla all'*Hyde Park* innanzi alle eleganze fastose delle londinesi durante la *season*, o a Parigi, al *Bois*, innanzi alle *toilettes* vistose e opulente delle grandi cortigiane e delle regine della moda. Parigi la ubbriacava, l'annoiava, la sgomentava. Non ritornava a esser lei che la sera, al teatro, quando poteva tranquillamente tornare a parlar giapponese, fra i suoi giapponesi, per interpretare e rendere, isolandosi nel suo sogno, l'anima nipponica racchiusa in quelle poche scene semplici e tragiche, talvolta puerili, e

pur così profondamente suggestive, che costituivano le commedie del suo repertorio. Le quali – e sia detto fra parentesi – non sono brevi come quelle che udiste iersera. Tutte le commedie giapponesi durano talvolta più giorni e richiedono al minimo otto ore di rappresentazione. Kawakami che, come sapete, è un profugo della politica ed un innamorato del teatro, taglia, accorcia, aggiusta quei zibaldoni, li riduce a proporzioni possibili e dimostra così di avere una non ispregevole stoffa d'autore drammatico. Kawakami ha fondato a Tokio una specie di teatro libero, che dovrebbe avere le medesime linee generali del *Théâtre libre* fondato dall'Antoine a Parigi.

Camminavamo adesso con Sada Yacco e con Loïe Fuller per le vie di Roma, tutte dorate e lucenti sotto il più fulgido sole che mai abbia illuminato pomeriggio di aprile.

— Vi piace Roma? – ho chiesto a Sada.

— Infinitamente, ella mi ha risposto. Desideravo tanto di vederla ed ho voluto incominciare da Roma il mio viaggio in Italia. Domani sarò a Napoli... Ah, come desidero di vedere anche Napoli! Sono felice, felice di questo azzurro, di questo sole, di questo tepore, di tutti quei fiori!... e accennava le scale della Trinità dei Monti letteralmente ricoperte di ceste di mandorli rosei, di rose, di giunchiglie, di garofani multicolori, di camelie e di vellutate violette.

— Ah, come è bello, com'è bello star qui!

Ella avanza a piccoli passi incerti con la camminatura dei giapponesi, mettendo nel muovere il passo il tallone d'un piede innanzi alla punta dell'altro.

— Quelle che non camminano così, mi spiega Loïe Fuller, ma con le punte aperte, son le ragazze della Casa Verde. Guardate, guardate com'è graziosa questa Sada Yacco e com'è seducente nel suo timore.

L'attrice procede come attonita e smarrita. L'abito europeo la vincola, la molesta, la lega. Ma ella acquista in grazia tutto quello che perde in spontaneità. Ella si

ferma alle vetrine, guarda con curiosità ed ammira. Da un fotografo scopre la fotografia di Eleonora Duse.

— Ho conosciuto la vostra Duse in America, mi dice Sada Yacco sorridendo al ricordo. Ella venne su la scena a felicitarsi con me Poi, la udii recitare. Oh, quanto l'ammiro! Che grande, che immensa attrice! La mettono sempre in confronto con Sarah Bernhardt. Io non vedo la possibilità del paragone: esse sono così differenti per quanto ugualmente grandi...

— E che impressione ha fatto a voi, asiatica, la recitazione europea, e sopra tutto quella dei francesi e degli italiani?

— Trovo che il vostro teatro è tutto nel dialogo. Poca, pochissima azione. Il teatro nostro invece sopprime quanto più è possibile le parole e moltiplica l'azione. La differenza è notevole e muta, credo, ogni orientamento d'una visione artistica. Non vi pare?

Siamo, intanto, ritornati nel salotto di Loïe Fuller. Il the fuma nelle tazze. Sada Yacco mi domanda:

— Credete che io sia piaciuta a Roma? Ma piacerò in Italia? Domani recito a Napoli...

— Immensamente, le ho risposto. La vostra arte è fine e preziosa come un ninnolo di quelli che il vostro paese ci manda. Ha tutta la bellezza e tutta la grazia. Non può non conquistare. Forse la conquista sarà più lenta, ma, per questo, più sicura. Roma vi ha decretato un trionfo. Napoli, domani, ve ne consacrerà un altro e vedrete certamente scoppiare il vivo entusiasmo dei napoletani così pronti a degnamente apprezzare ogni bella cosa d'arte intorno alla vostra possente e magnifica interpretazione della *Dame aux camélias* giapponese.

— Ma, no, non dite così, voi mi lusingate troppo. Io non merito tanto. Io recito perchè sono la schiava di Kawakami e sono contenta dei miei successi solamente per vedere la felicità ch'essi dànno al mio signore.

Ella sorride e sorbisce lentamente il the bollente. È

seduta sul divano, con le gambe incrociate: è rossa di piacere e di timidezza, come una bimba che si sente lodare. Loïe Fuller mi parla adesso delle nuove danze che ella eseguirà fra breve a Parigi. Dalle finestre entra il rosso riflesso di un tramonto romano. Il profumo sottile delle nostre violette unisce in una sola carezza di dolcezza italiana la incomparabile danzatrice americana e la deliziosa piccola attrice che il Giappone ha mandato a portare a noi un riflesso dei suoi dolci e suggestivi cieli lontani.

CONSIDERAZIONI SUL TEATRO POPOLARE

Certamente non ancora per molto tempo il teatro di prosa può esser condannato allo sfacelo presente ed alla presente anarchia. Di qui a poco o questo sfacelo dovrà essere completo e su queste rovine sorgerà il nuovo edificio, o questo sfacelo non si compirà ed allora l'edificio pericolante dovrà venir puntellato ben solidamente.

Leggevo di questi giorni il dramma di un noto poeta svizzero, Adolfo Ribaux, dramma intitolato: *La Reine Berthe.* Del lavoro del Ribaux per ora voglio solamente dirvi che questo dramma è stato rappresentato a Paierna dalla popolazione, sotto gli auspicii di un Comitato organizzatore, presieduto dal sindaco della città e dai più eminenti cittadini. La rappresentazione della *Reine Berthe* avvenne all'aria aperta, comportando sessanta personaggi e trecento comparse: ho già detto che così gli uni come le altre erano sostenuti dagli abitanti di Paierna che con mirabile slancio e con ardente passione interpretavano un dramma nazionale, nel quale, a loro onore, la Storia dal virile accento e la Leggenda dai capelli pallidi d'aurora si davano la mano. Ed ogni anno, dal 1894, avvengono in Svizzera, così nell'anfiteatro d'Avenches come su la piazza del Castello a Grandson, così a Ginevra come a Paierna, in tutti i principali cantoni, le rappresentazioni di questi bei drammi storico-leggendari di Adolfo Ribaux, che è il poeta nazionale del popolo svizzero, poichè lo trascina all'entusiasmo con la rappresentazione

drammatica delle sue origini e delle sue glorie, spronandolo così al fremito fecondo dell'emulazione.

Ma non solo in Svizzera questo bel fatto d'arte si compie. In Francia, così nel Poitou, come in Brettagna, come nel Lorenese e via dicendo, da letterati volenterosi e generosi come Maurizio Pottecher, Carlo Le Goffic, Pietro Corneille, Anatolio Le Braz, ecc., è stato da anni instaurato, o per meglio dire restaurato il Teatro Popolare. Le rappresentazioni avvengono all'aria aperta. La scena, costruita alle falde d'una montagna, domina gli spettatori. Un comparsame numeroso può comodamente muovervisi, e, facendo la parte dell'antico Coro, vi appare, non solo per fare uno sfondo al dramma, ma per vivervi e prender parte all'azione. Lo scenario è fornito dalla stessa natura; altre volte, quando la necessità dell'azione ed i mutamenti di scena lo esigono, s'adoprano delle scene dipinte. Tutte le persone che hanno una parte nelle recite pel Teatro del Popolo appartengono al paese, o per nascita o per adozione: esse non prestano il loro concorso che per piacere o cortesia e ritornano alle loro occupazioni consuete, non appena la bella rappresentazione è terminata. Tanto gli attori che gli spettatori, comprendendo tutti gli elementi sociali, dal più umile al più elevato, rappresentano nel loro insieme il Popolo. Ed al Popolo si rivolgono le opere rappresentate, che sono nuovi drammi di autori contemporanei, ispirati alle abitudini, ai costumi ed alle preoccupazioni locali e nei quali si riflettono lo spirito e la vita della razza, mentre l'anima vi freme. Credo che sia superfluo aggiungere che queste rappresentazioni sono gratuite. Ogni anno si fa una prova generale del nuovo dramma che fornirà le rappresentazioni dell'anno successivo. Questa prova generale è a pagamento. L'introito ne serve a far fronte alle spese che, ogni anno, le rappresentazioni popolari e gratuite richiedono. Come vedete, tutto questo è un esempio mirabile di organizzazione, semplice e resistente, bello nell'idea, nobile nella sua tradu-

zione in realtà. Ma vi occorrono gli uomini di buona volontà che si diano tutti al trionfo di questo ideale. In Francia ed in Svizzera hanno saputo trovarli: ma noi? Ahimè...

Unione, e riconciliazione dell'artista e della folla che vengono dal loro divorzio disseccati l'uno e l'altra e condannati all'egoismo sterile; unione e riconciliazione degli elementi più diversi del popolo separati dall'interesse, fraternizzati nella comunione delle emozioni patetiche o gioiose che suscita la magìa teatrale; unione e riconciliazione dello scrittore drammatico con la natura, che sola è capace di rendere all'ispirazione manchevole o guasta la freschezza, il vigore e la viva giovinezza; ma, sopra tutto, unione nell'Arte, con la Verità e con la Vita.

Ecco come fu lucidamente definito dai fondatori questo Teatro Popolare tentato con così grande successo in tutte le provincie francesi. Nei nuovi drammi popolari si tratta di accogliere dal passato l'eredità che ci trasmette, di non spogliare il suo cadavere delle vesti che portò nella tomba. Si tratta di cercare nel passato ispirazioni, lezioni ed esempii. Si tratta di frugare nel tesoro dimenticato delle usanze, delle tradizioni, delle leggende e della storia per illustrare l'angolo di terra di cui si vuol di nuovo alimentare l'amore, per la grandezza concorde di tutta la patria. Ma, gioconda o triste, farsa o dramma, verso o prosa, realtà o fantasia, l'opera nuova pel teatro popolare deve essere tale che l'uomo eterno, quale sempre fu e sarà, vi si riconosca, e vi si senta vivere e palpitare, e non veda invece agitarsi, su un suolo fittizio, fantasmi i cui sentimenti e i cui pensieri non hanno nè possono avere nessuna eco nell'anima sua.

E pensate quale nobile scopo sarebbe quello di questo nuovo teatro e quale luminosa fiaccola si divincolerebbe nel suo nome! L'operaio che ha finito la sua giornata di lavoro e paga pochi centesimi per salire al loggione di un teatro, vi sale per trovarvi delle sensazioni d'arte.

Considerate invece quali drammi si rappresentano innanzi ai suoi occhi, al suo cuore ed alla sua intelligenza! Sono lunghe storie complicate e volgari di furti, di delitti, d'imbrogli e d'infamie che talvolta finiscono, è vero, col famigerato trionfo della virtù, ma dopo una troppo lunga esposizione di panni sporchi, dopo una pompa di cattivi sentimenti e di bassi istinti troppo prolungata, dopo una sequela di male azioni la cui suggestione non viene sempre dissipata dal finale pistolotto morale. Tali sono i drammi che seralmente si svolgono, innanzi al popolo, nelle sale dei teatri italiani: drammi il più delle volte raffazzonati dai più volgari e turpemente drammatici romanzi di Montépin o di Mérouvel apparsi nelle appendici del *Petit Journal*. Nessun esempio, nessun insegnamento, nessuna fiducia e nessuna gloria scaturiscon per quelli spettatori da simili rappresentazioni. Si scuotono loro i nervi dopo otto ore di lavoro, molte volte crudele, con le visioni ignobili di agguati, di assassinii, di galere. Essi preferirebbero certamente, ed il più elementare buon senso può dirlo, un dramma nobilmente concepito, dove il bello ed il bene « si rivelassero in scene sublimi » o, per lo meno, elevate. Il romanticismo è la prova di ciò che affermo. Nessun dramma ebbe presso il popolo il trionfo dei drammi di Victor Hugo, che sono, - come in genere si pretende - dei melodrammi, ma... ma scritti da un uomo di genio.

Il teatro dovrebbe insegnare: ciò si è detto tante volte, che, senza cessare di essere una verità, è divenuto un luogo comune. Si può ammettere un teatro d'idee, un teatro di analisi, un teatro di amara osservazione ironica della vita, un teatro per le più elevate classi sociali, un teatro moderno, che vada, per esempio, dal *Gian Gabriele Borkmann* o dalla *Città Morta* sino alla *Parisienne* di Becque, agli *Amanti* di Donnay, all'*Amoureuse* di Porto-Riche, a *Pardon* o a *Flipote* di Lemaître, e via dicendo. Ma non v'è dubbio che il teatro popolare dovrebbe avere

come unico scopo d'insegnare: ciò che non significa essere predicatore e dottrinario, ma significa avere lo scopo di elevare il livello intellettuale e morale di quel popolo che a teatro viene a chiedere una distrazione ed un piacere. Così il teatro popolare diviene un'opera feconda e tutti noi scrittori, vecchi o giovani, autori o critici, dovremmo essere ben fieri di collaborarvi. Il senso del bello e del buono non si acquista con industria di studii. Può acuirsi e non suscitarsi. Esso è dunque innato, istintivo, nel popolo, come in tutti. Questo senso viene deturpato e pervertito a piacere dagli scrittori, sciocchi o malvagi, che dettano drammi per quello che oggi si crede e non è il teatro popolare.

Il popolo va a teatro più di quanto non legga. Il teatro può dunque, più del libro, avere un'influenza rapida e decisiva su le anime loro, così pel bene come pel male. Imaginatevi dunque, invece degli spettacoli spesso ignobili d'ogni giorno, imaginatevi un popolo che assiste, presso una montagna, all'aria aperta, in folla intenta, ad un dramma scritto da autori che l'amano saggiamente e non con stolide e rettoriche declamazioni, ad un dramma buono e bello, alla portata di ognuno, che elevi la sua intelligenza, la sua morale ed il suo cuore, in un triplice beneficio, che gli arrechi lo spettacolo d'una gloria, d'una memoria illustre, d'una leggenda infiammante, d'una civiltà più elevata e più intera della sua!

Ma chi tenterà da noi ciò che in Francia ed in Svizzera si è tentato con un sì nobile frutto? Sapete voi dirmi quanti critici consacreranno la loro penna al successo di questo bel sogno? Qui, per un concetto che è certo assai alto, e certamente utile, lo snobismo non ha presa, la *réclame* neppure e le attitudini snobistiche di certa folla molto meno. Chi volete, dunque, che offra, sia pure mille lire, per cominciare modestamente questo Teatro Popolare, dove il popolo dovrebbe, grazie alla voce dei suoi fratelli più colti e più ispirati, apprendere a divenir migliore?

DE CUREL, BRACCO, VERGA, HERVIEU

La figurante, commedia in tre atti di François de Curel — *Il trionfo,* commedia in quattro atti di Roberto Bracco — *La lupa,* dramma in due atti di Giovanni Verga — *Les tenailles,* dramma in tre atti di Paul Hervieu.

Io conosco di François de Curel quasi tutto il teatro, e mi ricordo specialmente la *Nouvelle idole,* dove c'è tanto coraggio quanto basterebbe ad un guerriero per affrontar solo una coorte di cento nemici. Nelle sue commedie, da *L'envers d'une sainte* a *Les fossiles,* da *L'invitée* a questa *Figurante* e più a quel *La nouvelle idole,* François de Curel si afferma scrittore di assai alte vedute. E mostra sempre lo sforzo onesto e il lavoro sano che è prova di uno spirito attivo e originale, che cerca ed assai sovente trova qualche cosa di nuovo, e che è nobilmente ribelle a quelle concessioni che sono prostituzioni al pubblico e non altro.

La figurante infatti è una commedia ben esposta e non meno bene disposta: i caratteri sono netti. chiari i sentimenti e le situazioni precise; anche spesso essa chiama il sorriso per l'osservazione giusta e faceta di alcuni costumi. Invece raramente giunge a commuovere. malgrado una schermaglia ingaggiata, e assai fervida, di cuori e di anime. E in ciò io credo è forse il principale difetto della commedia, che vedrò di riassumere alla meglio. Il signor Théodore de Moineville, un paleontologo illustre ed un uomo che vuol esser mordace, ha sposato troppo vecchio una donna troppo giovane. Riconosciamolo a suo onore: egli non ha tardato ad avvedersi del bell'errore allegramente commesso. Ma il paleontologo è troppo clemente

chiamando errore ciò che è un delitto; e per questo tutto ciò ch'egli poi farà, apertamente o di sotterfugio, contro sua moglie, sia per vendicare i suoi diritti, sia per aiutare una giovinetta innamorata, ci sembrerà piccolo, cattivo, meschino, mediocre. Hélène de Moineville è da anni l'amante affettuosa e la Ninfa Egeria politica del signor Henri de Renneval, deputato in vista che doveva esser fatto ministro, e che per l'ingiustizia commessa in suo danno si schiera contro il governo, per tentare un'onda migliore che lo guidi ad un porto più sicuro. Il marito, paleontologo malizioso, temendo di chiamar sul suo capo illustre il ridicolo dei mariti che vecchi sposarono una giovane e ne son male compensati, si guarda bene di far capire ch'egli sa il legame dei due, se non con piccole allusioni nella sicurezza delle pareti domestiche. Ma tra queste pareti domestiche vi è una nipote, Françoise, di cui il paleontologo è anche tutore: la fanciulla è di un carattere strano, chiuso, un po' rude, ed è anche brutta, e, ahimè! anche povera. Senza farlo affatto trapelare, si è innamorata del signor Henri de Renneval ed ha rubato una lettera che sua zia scriveva al futuro ministro, lettera molto politica e poco sentimentale. E nella lettera e a voce Hélène riconosce che a Renneval non manca che una moglie, per aver quel prestigio che deve avere un ministro: dovrebbe essere una donna abile a ricevere, buona collaboratrice mondana del marito, la *figurante* nei saloni di Sua Eccellenza Henri de Renneval, ministro delle Finanze, come spera. Il quale alle idee della sua antica amante applaude Ebbene: allora egli sposerà Françoise, povera, fredda, con più cervello che cuore, ma ben nata e bene educata e cui del resto il paleontologo costituirà una dote. Ma Françoise accetterà di non esser nel futuro imeneo altro che un *manichino,* una *comparsa?* Poichè, ben inteso, la signora de Moineville non intende rinunziare nè punto nè poco al suo amante: ella lo fa sposare perchè abbia una casa, non già una moglie. Se Françoise non giurerà

di sottomettersi a ciò, non se ne farà niente. E si teme anche per il consenso dello zio tutore. Ma il paleontologo e la sua nipote e pupilla hanno le loro idee, acconsentono subito alla proposta, e chi vivrà vedrà. Dopo che Françoise ha promesso di essere una collaboratrice, *pour la galerie,* e non una sposa, il matrimonio è concluso: e la fidanzata come segno di gratitudine rende a sua zia la lettera rubata.

Bisogna dirlo: questo primo atto che io ho assai male raccontato, un po' già preoccupato delle riserve che dovrò fare, è assolutamente notevole ed è prova di uno svolgimento logicissimo di pensieri, di una leggerezza di mano, di una padronanza della scena che eguagliano François de Curel ai migliori maestri dell'arte drammatica. Io non conosco un'esposizione più limpida e più affascinante; e non mi ricordo di aver veduto stabilirsi situazioni e sentimenti e caratteri così recisamente, così perfettamente, senza monologhi, quasi senza confidenze. Ma io avrei voluto che François de Curel, qui, passasse anche la perfezione, ed egli per sua fortuna ne è ben capace. In questo atto non manca che la passione. Quella Hélène de Moineville che per amore della gloria del suo amante - o per amore dell'amore del suo amante - lo esorta a prender moglie, che gli propone un matrimonio per cui deve tremendamente soffrire, che per tenerselo rischia di perderlo, camminando su un filo di ferro, perchè non fa capire in piccole frasi il sacrificio ch'ella fa, il dolore cui va incontro, l'amore ardente che la sospinge? E perchè non mostra anche più palesemente la certezza del trionfo che l'attende? In quanto a Henri de Renneval, egli è nel vero: il politicante mondano, belloccio e briccone, non dice nulla non avendo nulla da dire, non esprime ciò che prova non provando in sè nulla di nulla. E anche il signor de Moineville si prepara la sua vendetta per avere sposato una donna troppo giovane che giustamente non ha voluto saperne di lui, malgrado la sua paleontologia e la sua gloria

di scienziato: ed egli non è in dovere di metter fuori in piazza il segreto delle sue piccole grette meschine vendette. Ma Hélène perchè non apre tutto il suo cuore, parlando col suo amante, in un luogo sicuro? E sopra tutto perchè Françoise, quando giunge a dire a suo zio – questa è un po' forte - ch'ella sa ch'egli è becco, non soggiunge pure ardentemente e appassionatamente, giacchè ha preso l'aire, che accetta il curioso *patto* sol perchè è fidente di conquistare per sè sola quel marito che non dovrebbe essere... suo marito? Questo, io credo, sarebbe stato bellissimo. E quanto nel seguito del dramma sarebbero stati più commoventi e più nobili gli urti delle due donne gelose! E François de Curel non può scusarsi col dire ch'egli non ha voluto Françoise così generosamente sincera. Al contrario, egli ha insistito, forse troppo, a farcela intendere veramente appassionata! Allora perchè ella non si apre il cuore quando è sola con suo zio? Non di meno, e lo ripeto, questo primo atto, sicuro e crudo, è fortissimo.

Al secondo atto Henri de Renneval e Françoise sono sposi da tre mesi: cioè, sposi per modo di dire! Tre mesi sono bastati alla signora de Renneval per conquistare il Parlamento, il Governo, *tout-Paris*. Da una scena squisita, da una scena deliziosamente costruita, così abile, così graziosa, così acuta finemente, fra la moglie del Presidente del consiglio e quella di Renneval, risulta che il bello Henri sarà fra tre settimane Ministro degli Affari Esteri, se non presenterà una interpellanza pericolosa pel Ministero. Il trionfo così è raggiunto. Durante questi tre mesi il maliziosissimo paleontologo, sotto pretesto di un doloroso accesso di gotta, ha trattenuto in campagna sua moglie. E intanto che è accaduto? Henri de Renneval, acceso dalla moglie, che è poi una donnina molto desiderabile, rompendo i trattati - non è questa la sua prossima funzione di Ministro degli Affari Esteri? - ha forse forzato la porta della sua sposa? Niente affatto. Tre mesi dopo il matrimonio Françoise... conserva ancora i suoi fiori

d'arancio. Solamente l'ottantanovesimo giorno dopo la benedizione nuziale il deputato de Renneval, marito sensuale d'una donna squisita, si è deciso a picchiare furiosamente, ma anche invano, alla porta di sua moglie. Con tutta l'ammirazione dovuta ad uno spirito ribelle e ansioso del nuovo come è quello di François de Curel, io proprio trovo questo semplicemente assurdo. Se in tre mesi Hélène fosse venuta sovente a Parigi, un giorno no e uno sì, e un giorno no e uno sì fosse andato Renneval in campagna e quotidianamente ella gli avesse ricordato il suo obbligo e l'avesse messo nella difficoltà di preferire le recenti concorrenze - per dirla commercialmente col paleontologo - *transeat* per la continenza degna di Francesco I del futuro Ministro. Ma no: gli sposi son rimasti soli, liberi, insieme: ed egli non avrebbe dovuto esitare a rompere un patto la cui stupidaggine non doveva tenerlo perplesso nemmeno un'ora, e molto meno doveva frenare il suo desiderio e mettere un argine possente alla foga della sua sensualità. Tanto più che sua moglie mostra chiaramente che non chiede di meglio che rompere il patto assurdo, e vien meno solo perchè egli la bacia all'angolo estremo della bocca. Io lo dico sinceramente: questo è stupido. Ma al de Curel era necessario per costruire la graziosa scena in cui Renneval strappa alla moglie la promessa per la notte ventura! E per questo ha dovuto basarsi su una ipotesi pazza.

Finalmente l'amante ritorna. Ella è forte dei suoi diritti di adultera, moglie di un vecchio, che si è data per sette anni e pretende di darsi ancora: Françoise è forte perchè è giovane, perchè è innamorata, perchè è ancora vergine, e perchè è ardentemente desiderata. A lei sarà la vittoria. E qui la comedia accenna a diventar magnifica. Ma no: invece precipita. Io vorrei un po' sapere perchè François de Curel, che è un partigiano così convinto dell'audacia, non ha lasciato libero sfogo a quelle due gelosie, a quelle due passioni. Invece Henri de Ren-

neval resta lì, imbambolato: ma egli, oramai si sa, è un leggero, uno sciocco e un imbecille. La scena poteva essere splendida; poichè ambedue le donne hanno ragione, l'una esigendo ciò che ella ebbe, l'altra sperando ciò che non ancora ha avuto. Ahimè, perchè non sono esse violente, eccessive, superbe? Invece han delle parole acri ma moderate e così tiepide! Esse non si assaltano forte ognuna del suo diritto. Non è un duello in cui i combattenti si odiano e l'uno attenta alla vita dell'altro; è un semplice gioco di scherma in sala d'armi, in cui le pettine sul petto sono bene imbottite, le maschere ben salde, e i fioretti han la punta ben tutelata dal bottoncino di sicurezza.

Ma a questo punto molta lode va ad Olga Lodi, che ha tradotto la bella commedia. Specialmente questo secondo atto offriva alla traduttrice difficoltà ch'ella ha superate con agilità e con eleganza, nulla togliendo alla finezza e all'evidenza mirabili della comedia francese. Ci voleva ben poco in tanti punti a cadere nel volgare e nel triviale. Invece la traduttrice ha saputo lasciare al dialogo quello *charme* propriamente francese che fa passare con un fremito, con un sorriso, con una risata le arditezze delle situazioni più pericolose e più eccessive. Questa seduzione del dialogo diminuisce al terzo atto, che sembra un po' l'atto finale di un bel *vaudeville*.

E pure anche qui vi sarebbe la materia per una scena bellissima: anzi si annuncia, incomincia e non finisce affatto. François de Curel ha avuto paura del pubblico. Ma il pubblico, Dio buono, prende quello che gli si dà: basta saperglielo dare. Io avrei voluto vedere questa commedia svolta in un'altra maniera, e senza quel dialogo e senza quella finezza. Il pubblico è pronto a tutte le audacie, a tutte le novità: ma sappiategliele mostrare con garbo e senza afferrarlo minacciosamente per il bavero del soprabito. La sciocchezza è nel temerlo, questo pubblico. E François de Curel al punto culminante del suo

dramma ha commesso questa sciocchezza: ha temuto di urtare il pubblico, e ha mancato di temerità! E qui ha avuto torto di non far gridare a ciascuna delle due donne, in questa suprema scena, ciò che ciascuna in verità aveva il diritto di gridare. Che cosa fanno dunque, invece dei gesti che dovrebbero fare e non fanno, invece delle parole che dovrebbero gridare e non gridano? Tutto quel che avrei voluto dicessero è nel dialogo, ma come attenuato, come smorzato! Non avrei voluto una parola di più di quello che le due donne dicono: ma come avrebbero dovuto esprimere diversamente la loro anima, i loro sentimenti! La fine - il paleontologo, per lasciar tranquilli i due sposi, conduce in Grecia sua moglie a veder delle ossa di mastodonte - si salva per delle parole graziose, per una grazia arguta del malizioso personaggio. E così quella che veramente ha sofferto, e che aveva ragione durante i tre atti, è Hélène, l'infedele sposa dell'osservatore di ossa mastodontiche.

In questa comedia dunque nessuna preparazione, nessuna *ficelle;* François de Curel ha provato di saper far muovere, parlare, vivere degli esseri che non sono propriamente dei burattini, e ci ha dato un'opera netta, chiara, sicura. Ed hanno ragione in Francia di fidare fra tutti i giovani autori - de Curel, del resto, ha più di quarant'anni - maggiormente nello squisito autore della *Figurante* per un avvenire luminoso del teatro drammatico.

Roberto Bracco ha scritto nel *Trionfo* la sua opera maggiore. Lucio Saffi si è abbeverato di scienza con quell'avidità con la quale un viandante nel deserto si abbevera alla prima sorgente che incontra. Egli è giunto ad uno spiritualismo morboso e s'illude che si possa sentire per una creatura eletta una attrazione tutta spirituale che non deve divampare in amore, che non deve soggiacere al fascino di nessuno stimolo del senso, che non deve soccombere per nessuna seduzione della carne brutale. Ma la Nora che Lucio ama così, è

stretta d'assalto da Giovanni, un pittore amico del Saffi. Ella resiste, combatte, si trincera nel suo affetto per Lucio; ma il senso in lei grida forte il suo bisogno, ed una sera poco dopo lasciato l'amico la carne la vince ed ella cede a Giovanni gridandogli, fra i baci: *Non t'amo, non t'amo!* Ma Lucio allora trionfa: egli sa della caduta di Nora da lei stessa: egli inveisce e infierisce su i due; poi lascia che Nora parta sotto il peso della sua sconfitta, e scaccia Giovanni. E lì, solo con una contadinella che è pupilla di suo zio don Paolo, nella stanza invasa dall'odore della primavera che letifica la terra, egli esce dalle fisime morbose che l'esaurivano. Egli aveva accoppiato un maschio ed una femina senza riflettere a quel che sarebbe avvenuto; fu uno sciocco: ora è guarito. E il suo trionfo, per opera d'altri, egli lo ha riportato.

Io sono compreso di molta ammirazione per quest'opera del Bracco. Il pensiero vivifica e innerva tutto il dramma, scritto con una mano rigida e secura, e con una perizia teatrale, con un disdegno mirabile dei mezzucci e delle *ficelles* che è veramente la prova di un ingegno validissimo che sa davvero sentire e riprodurre l'arte, aristocraticamente e sdegnosamente. La sceneggiatura è perfetta, il dialogo è ottimo: nessuno, e nè anche i nemici, ha potuto esitare su ciò. Molti però si scagliano su Lucio Saffi; egli è anormale, gridano, egli è un *malato!* E chi lo nega, se non vi dispiace? Lucio Saffi ha gli stimoli del senso come ogni uomo, anche lui vede la femina oltre la donna: ma per molto egli si è illuso che la donna non nasconda in sè tutti i bisogni più violenti ed acri della femina. Egli di Nora non vede il corpo fiorente, egli di lei sente l'anima e null'altro; e i suoi stimoli sensuali sono momentaneamente repressi, e infatti scoppiano quando alla fine del dramma egli strappa i fiori di mano alla pupilla di suo zio che va in chiesa, e vi affonda il viso e se ne inebbria, se ne spossa, lentamente, guardando Rosa sgomenta, ricordandole i baci infantili che si scambia-

vano un tempo nella vigna. E sul quadro profondo dovuto alla penna di un artista nobilissimo scende la tela.

Questo il dramma di Roberto Bracco, che qui a Roma ha avuto esito freddo dopo aver riportato altrove dei clamorosi successi. L'aver troppo a lungo scritto del *La figurante* di François de Curel e il dover scrivere ancora della *Lupa* di Verga e del *Les tenailles* di Paul Hervieu m'impediscono di dilungarmi a proposito di questo *Trionfo*. Noi ci illudevamo, noi speravamo che il pubblico fosse in generale divenuto colto e intelligente perchè rispetta Ibsen, perchè non fischia Biornsönn, perchè non fa calare la tela alle *Anime solitarie* e all'*Innanzi il levar del sole* di Gerardo Hauptmann. E ci illudiamo pensando che il pubblico sia ancora rispettoso per l'ingegno e per l'arte. Così si applaudisce la *Marcella* di Sardou e si fischia il *Trionfo* che ha scene come quella triste e dolce della fine del primo atto, come quella in cui Giovanni fa il ritrattino di Nora con la tovaglia aperta innanzi al corpo, come quella fresca degli amori di Giustino e di Rosa, come tutte quelle del quarto atto. E si fischiò il *Trionfo*, cioè l'affermazione più limpida di una delle più oneste e vigorose operosità del teatro italiano.

Fortunatamente non hanno fischiato *La lupa*: in parola d'onore, sarebbe stato graziosissimo. Sia che il pubblico fosse stanco delle disapprovazioni non lesinate a due lavori due e quattro sere prima, sia che abbia temuto di tirar su sè stesso il ridicolo, *La lupa* di Giovanni Verga, ascoltata in silenzio attento, è finita fra gli applausi, deboli, se vogliamo, ma rispettosi. Risorgono ora con una petulanza inverosimile i soliti discutenti pro o contro il teatro naturalista. In fondo in Italia noi ci perdiamo tra molte teorie che alziamo per noi o rovesciamo contro gli altri, ma pochissimi lavorano sdegnosamente rinchiusi nel loro pensiero e recinti della loro vigoria intellettuale come di una corazza che al colpo non cede. Fra questi pochi Giovanni Verga è fra i primi. Egli non si è mai perduto in teorie e con la pratica sola ci ha dato dei

libri che rimarranno monumenti della novellistica nazionale; io non so di lui una polemica, una risposta, una ostentazione del suo valore, una *réclame* alla persona sua.

Noi, in Italia, siamo a questo: si fanno delle teorie e gli scrittori mediocri si chiamano naturalisti, mistici, idealisti, e il naturalista si scaglia contro il mistico e l'idealista, il simbolista contro il naturalista e gli altri. I veri ingegni, i veri grandi scrittori rifuggono sorridendo da queste classificazioni piccine e meschine come coloro e come le opere di coloro che si classificano! Così ne viene che la confusione delle lingue non è più una leggenda, ma un fatto presente. In altri paesi vi son anche queste diverse correnti letterarie, ma nessuno impedirà a Rosny, il romanziere d'idee e di scienza, o a Edouard Rod, il pensatore così geniale, di ammirare un romanzo naturalista di Emilio Zola, un libro di versi simbolici di Henri de Régnier o di Francis Viélé-Griffin, un romanzo psicologico o cosmopolita di Paul Bourget. Rod o Rosny non scriverebbero un romanzo sul genere di quelli di Zola, e di quelli di Bourget, o viceversa. Arte ve n'è così nel *Dernier refuge* e nel *Michel Teissier* di Rod come nell'*Eirimak* di Rosny, come nei *Poèmes anciens et romanesques* di de Régnier, come nel *Nana* di Zola, come nelle *Mensonges* o nel *Cosmopolis* di Bourget. In Italia, ahimè, ognuno si rinserra nel suo cerchio, e avete tempo a sperare che veda o vada oltre di quello.

Così mentre si fulmina il teatro naturalista con una eloquenza cattedratica e talvolta strampalata, noi, che pure non amiamo troppo un'arte senza pensiero, applaudiamo calorosamente *La lupa*. Applaudiamo l'arte che innegabilmente è in quest'opera, non altro. E qui la sceneggiatura è perfetta, il dialogo secco, crudo, fermo, i caratteri vivi, limpidi, decisi, gli avvenimenti naturali, necessarii, inevitabili. Certamente *La lupa* come fattura di dramma è perfetta, e che questa non sia un'affermazione gratuita ve lo afferma il fatto che questo precisamente scrisse il

nostro Eduardo Boutet, che alla lode non è facile e che da nessun velo di amicizia o di antica ammirazione si lascia mai pregiudicare. È se il dramma è perfetto, che volete di più? È vero: il teatro naturalista, come il romanzo naturalista, ha fatto il suo tempo ed è bene, chè altrimenti ci avrebbero dato, come disse l'Huysmans, *le roman de la syphilis:* ma che perciò? Vogliamo forse pretendere che Giovanni Verga abbandoni ora il genere in cui è divenuto un maestro?

Di Paul Hervieu assai chiaramente fu detto ch'egli scorge sopra tutto della vita il lato tragico, quei drammi molto più frequenti che non si voglia confessare, drammi che noi risentiamo, in cui magari recitiamo la nostra parte di eroe o di vittima, ma dai quali i nostri occhi rifuggono e che tentiamo e ci sforziamo di dimenticare perchè siamo noncuranti, ed anche perchè si perderebbe il piacere di vivere se si riflettesse eccessivamente su i motivi che si avrebbero di odiare la vita. Per questo si trova in Hervieu quella certa ironia che gli è abituale. Che nel mondo vi sia più male che bene non molti lo ignorano. Ma su ciò, secondo il loro umore, alcuni compiangono gli uomini e gli altri li sferzano con l'ironia. L'Hervieu non è nè pietoso nè tenero. E quando egli pubblicò il *Flirt*, subito il nome di lui, giovanissimo, fu contrapposto a quello illustre di Paul Bourget. La più recente *Armature* ha aumentato l'invidiabile successo dell'Hervieu. Qui egli è crudele e l'osservazione è talvolta così acuta che dà al lettore una sensazione di spasimo. Egli mostra come nel mondo sotto tutto e sopra tutto la gran forza sia quella del denaro, come l'oro sia l'*armatura*, lo scheletro che le ambizioni, i sentimenti, le idee rivestono di carni. Ora in queste *Tenaglie* ancora la sua osservazione minuziosa è crudele. Indubbiamente le *Tenaglie* sono un simpatico lavoro; in esso l'Hervieu spezza una lancia in favore d'un miglioramento della legge sul divorzio in Francia. La commedia sarà noiosa, certi particolari saran soverchi e te-

diosi, certe tirate saranno troppo lunghe; ma Irene Fergon e suo marito son due creature di ossa, di carne e di nervi, che si agitano ed agitano, si muovono e commuovono, due persone che soffrono veramente di vero dolore, due anime che appaiono nitidamente tra gli spasimi e le incertezze, angosciosamente e umanamente.

MIRBEAU, MENDÈS, MEURICE

Les mauvais bergers, commedia in quattro atti di OCTAVE MIRBEAU — *Medée,* tragedia in tre atti di CATULLE MENDÈS — *Struensée,* dramma in quattro atti di PAUL MEURICE.

L'opera di Mirbeau subì interdizioni e censure e ciò potrebbe subito farmi fraintendere sul valore morale di questo esordio drammatico di Octave Mirbeau. Basterà, però, ricordare come al *Théâtre de la Renaissance* - Sarah Bernhardt, *Madeleine* - si svolse la prima rappresentazione di questo dramma, dinnanzi ad una sala elettrica e pronta alla battaglia, che dalle poltrone e dai palchi fischiava a perdifiato, mentre dal paradiso del teatro scendeva l'acclamazione e l'eco della *Carmagnola,* mentre i gridi di *Viva l'esercito* s'intrecciavano a quelli di *Viva l'anarchia!*

L'indomani il successo della *Renaissance* fu conosciuto in Europa, ma io non seppi togliermi il preconcetto che *Les mauvais bergers* fossero una *pièce* rafforzata da grandi pistolotti retorici e socialistoidi finchè non ebbi letto il dramma di Octave Mirbeau, poichè gli inni pindarici avevano tuttavia certe riserve che mi lasciavano diffidente. Ebbene, ora io ho letto questo dramma e me n'è rimasto nella memoria il ricordo di un'emozione profonda e la traccia forse feconda « negli atavismi futuri, delle grandi e semplici parole di giustizia e di pietà »: traccia ed emozione che meglio si comprenderanno quando avrò ricordato in poche righe il soggetto dei *Mauvais bergers.* Un rivoluzionario che ha corso la vita di qua e di là, dove veniva sbattuto dall'oceano dello *struggle for life,* Jean

Roule, lavora adesso in alcune enormi officine di proprietà del signor Hargand, un ricco e laborioso industriale. Jean Roule diffonde fra i suoi compagni idee di ribellione e di violenza, ed infatti quando lo sciopero scoppia, egli ne è alla testa, consiglia ed impone ai suoi compagni di non arrendersi e rifiuta i soccorsi di denaro che, per i viveri degli scioperanti, hanno procurato i deputati radicali e socialisti. Hargand intanto non cede alle pressioni degli operai, malgrado le preghiere del figlio, malgrado il danno collettivo che lo sciopero, prolungandosi, arreca. Hargand non è cattivo, è onesto, valuta il lavoro ed il sacrificio, è umano, ma è il padrone, il padrone che si sente odiato dai duemila operai che per mezzo suo hanno da vivere, è il padrone che sente che coloro gli prenderebbero tosto la mano, s'egli solamente allentasse le redini della sua amministrazione, sotto le loro prepotenze e le loro minacce. Intanto, contemporaneamente e consentaneamente al dramma sociale, un dramma di anime avverse e di cuori lontani si svolge, dramma umano, triste, lacerante, racchiuso nel dissidio che è fra Hargand padre, che ha tutte le pretese e le impassibilità dei vecchi conservatori, ed il figlio Roberto, il cui cuore si è aperto al nuovo soffio di umanità che spira d'ogni dove, che nei libri e nella vita ha deliberatamente abbracciata la causa del socialismo! Così che quando Jean Roule con altri delegati del popolo è ammesso nel gabinetto da lavoro di Hargand a formulare definitivamente le loro pretese - che sono: 1° la giornata di otto ore; 2° il risanamento degli opifici; 3° sostituzione dei mezzi meccanici a tutte le operazioni del *puddlage:* 4° sorveglianza severa su la qualità dei vini e degli *alcools;* 5° fondazione di una biblioteca operaia « perchè, come dice Jean Roule, *si pauvre qu'il soit un homme ne vit pas que de pain... Il a droit, comme les riches, à de la beauté* » - e allora, come in un attimo di esaltazione, Hargand insulta Jean Roule; Roberto, presente, lo difende. Il padrone, fuori di sè, innanzi a questa

pubblica ribellione del figlio, scaccia i delegati violentemente, scaccia anche il figlio; ma rimasto solo con il suo segretario Maigret, egli pensa alla tragedia cui si va incontro: la truppa è stata chiamata, prima di sera le salve di fucileria echeggeranno contro le barricate. La visione del tragico avvenire si presenta in lui, così che quando da lungi si odono le fanfare preannunzianti l'arrivo delle truppe, Maigret grida: « *Enfin!* » e Hargand, cadendo affranto su una poltrona, sussurra: « *Déjà!* ». Al quarto atto la sommossa è scoppiata, ma i dimostranti, vinti dalla fame, stanno per arrendersi, ed in una loro riunione rimproverano Jean Roule di averli trascinati a questi frangenti, ricusando i sussidii dei deputati per una stolida fierezza. Jean Roule risponde spavaldo, essi vogliono ucciderlo. Ma Madeleine, amante di Jean, sale i gradini di quel piccolo Calvario in quel crocicchio di campagna e con vivida eloquenza sa difendere ed esaltare Jean Roule e decidere quei deboli a perseverare nella rivolta. Ed è così che si giunge a quel quinto atto di un orrore tragico inimaginabile. « Sopprimete il quinto atto, è troppo orribile! » hanno gridato al Mirbeau; ed altri hanno risposto: « Sopprimetelo, dunque, dalla vita! » Le barricate son state fatte, la sommossa è finita, ed in scena, nel cortile di un palazzo, son portati a gruppi i cadaveri degli uccisi su le barricate: anche Jean Roule è morto, anche Robert Hargand. Non si può concepire nulla di così altamente tragico come queste scene in cui Madeleine viene a cercare Jean Roule e Hargand suo figlio, o fra i vivi o fra i morti, e li trovano su due barelle, esanimi. Hargand s'abbatte sul figlio, pazzo di dolore. Madeleine bacia il cadavere di Jean e gli grida:

Tu sei morto... ma il figlio tuo che io ho nel mio ventre, è vivo, si agita, lo sento! Io voglio vivere... Il figlio di Jean Roule non è morto... Ed io voglio educarlo per la vendetta...

Ma ella cade morta sul cadavere dell'amante e, mentre

altre donne, altri uomini cercano tra quel mucchio di cadaveri i loro cari, un vecchio che non si è reso conto di ciò che avviene, vedendo quell'affollamento di persone agitate, mormora fra sè: « *C'est la paye!* »

« Ebbene, che risolve? » si può dire al Mirbeau. « Questa terribile rappresentazione del presente stato sociale che voi ci date nei *Mauvais bergers* come la concludete, con quale soluzione? » Ma Octave Mirbeau può risponderci come ha risposto a qualcuno: « Eh, mio Dio, se avessi la soluzione della questione sociale, non è certo al teatro che la porterei! » Volendolo o no, Octave Mirbeau nel suo dramma nulla ha detto di « definitivo », non ha fatto altro che un'artistica rappresentazione del momento presente, ha voluto mostrare come i *Mauvais bergers* possan guidare il loro gregge al medesimo abisso per vie contrarie; cattivo pastore, è infatti nel dramma di Mirbeau il padrone Hargand che, benchè buono di cuore, cedendo agli impulsi del suo orgoglio, non sa migliorare la sorte dei suoi lavoratori ed infine, malgrado i suoi timori ed i suoi scrupoli, li fa fucilare dai soldati su le barricate. Ed anche Jean Roule è un cattivo pastore, chè, senza coltura, o peggio, con una coltura limitata e confusa, si pone alla testa di un movimento sociale, agendo d' impulso e non di ragione: Jean Roule che, debole d' intelligenza, così che confessa di sentire nel proprio cervello un tale turbinio d' idee da non fargli afferrare e precisare lucidamente un pensiero logico in tutte le sue vicende, diviene l'arringatore della popolazione in rivolta; cattivo pastore è Jean Roule che, sapendo bene che quando lo stomaco è vuoto anche il cuore è vile, spinge alla lotta quegli affamati e quei fiacchi, ricusando il pane che loro viene offerto: cattivi pastori, infine, i deputati, i quali, il giorno in cui i fucili dei soldati abbattono sul suolo rosso uomini, donne, fanciulli..., dove sono? Alla Camera!... Che cosa fanno?... Parlano!... E tra questi cattivi pastori s'intende che Octave Mirbeau non è favorevole nè ad Hargand, nè

a Jean Roule. E questa è un'altra delle molte bellezze dei *Mauvais bergers*, poichè il Mirbeau, obbedendo ad una legge sacra dell'Arte, vi ha fatto dell'arte imparziale.

Les mauvais bergers, concludendo, sono opera d'arte alta e potente: vi è dipinta ad un dato momento l'evoluzione politica ed economica del secolo: vi è uno di quei padroni tradizionali che non sono nei romanzi, ma nella vita, in lotta contro le esigenze logiche, ma malamente espresse, di un popolo di lavoratori: vi sono operai infelici, certamente, ma ingiusti, ignoranti, brutali, servili, « diretti - come disse l' Huret - da un appassionato ignorante e colpevole, ma di una certa grandezza e che, del resto, espìa nella morte il suo delitto d'essere incompleto ». Il Mirbeau ha fatto opera di realista, ma nel più nobile senso della parola. La sua opera è triste, ma la vita è triste: essa è tutto uno spettacolo di dolore umano. Opera umana e viva, *Les mauvais bergers* sono scritti in una lingua pura e semplice, in uno stile denso di idee, economico, sintetico, dove ogni tanto alcuni pensieri splendono come fari, verso il porto lontano di giustizia e di felicità, nella fitta notte della sofferenza d'oggi. D'una sceneggiatura abilissima, di una proporzione ammirevole, d'una potenza drammatica insuperabile (certe scene vi lasciano il respiro sospeso, l'anima in ansia), *Les mauvais bergers*, questi cinque atti che sono il primo saggio di teatro di Octave Mirbeau, hanno svelato un nuovo e gagliardissimo autore drammatico, che domani affronterà altri problemi, altre questioni, con quella foga e quella violenza, unite ad una rara chiaroveggenza nell'esaltazione, che costituiscono alcune fra le più superbe prerogative dell'ingegno di Octave Mirbeau, questo paladino del XIX secolo per ogni cosa bella ed ogni atto di giustizia, che è anche, non dimentichiamolo, l'autore del *Calvaire* e di *Sebastien Roch!* È curioso notare come *Mauvais bergers* e *Cyrano de Bergerac* sieno apparsi alla ribalta nel medesimo anno: contrasto significantissimo! Qui, un poeta torna a rievocare un

mondo sepolto per far opera di sogno e di poesia e nel tempo stesso di inane reazione; là, invece, uno scrittore austero affronta il più vibrante, il più appassionato problema della vita moderna e, leggendo il suo dramma, quasi ad ogni pagina par di sentire lo scoppio della sua disperazione, perchè non riesce a trovare quella soluzione che, forse, non si troverà mai!

Lasciamo le officine per il palazzo dei re Eolidi presso Corinto, gli operai rivoluzionarî per il dolce e bianco coro delle fanciulle Corinzie, Madeleine per Medea, un'eroina dell'amore per un'altra, ben più alta però, più tragica e solenne! Con Catulle Mendès, di cui l'editore Fasquelle pubblica l' ultima tragedia in tre atti, creata due o tre mesi or sono, da Sarah Bernhardt alla *Renaissance,* entriamo soavemente nei freschi verzieri della pura poesia. Medea è forse l'eroina che ha inspirato maggior numero di poeti e di autori drammatici e l' incantatrice di Colchide vive nelle opere di cinquanta poeti, da Neofronte ed Euripide ad Ovidio, della cui *Medea* restano due versi, e a Seneca; da Lope de Vega ai tragici nostri, al tedesco e romantico Grillparzer, ai francesi, in maggior numero, Pierre Corneille, Longepierre, Clément e nel nostro secolo Ernest Legouvé, Hippolyte Lucas ed oggi Catulle Mendès.

Innegabilmente, dunque, il Mendès trovava difficoltà enormi nell'usare di un argomento così abusato e per una tragedia, genere letterario e drammatico, che, ormai, è inutile nascondercelo, non è più possibile perchè noi siamo immensamente mutati, perchè i nostri sentimenti sono più profumati all'acqua di rose, perchè il *fatum* di allora non è ora per noi che un più o meno amabile Caso. Non di meno Catulle Mendès ha saputo presentare Medea come nessun poeta l'aveva presentata finora; cioè, l' ha resa umana, le ha fatto *vivere* il suo amore innanzi ai nostri occhi senza pretendere di farcelo accogliere come una cosa stabilita. È così che Medea diviene moderna,

non più la maga, l'incantatrice, la sorella di Circe, ma una donna, ma un'amante. Così che quando ella giunge al suo immenso delitto di trucidare i suoi figli per vendicarsi dell'abbandono di Giasone, noi siamo quasi disposti a perdonarle l'eccesso del suo delitto perchè ella ha molto amato, perchè, sopra tutto, l'*abbiamo vista* amare perdutamente! Il Mendès ha proceduto il più fedelmente possibile su le tracce di Euripide. Se in alcune cose però egli è fedele alla tradizione - la presenza ininterrotta su la scena dei tre gruppi del coro che commenta - in altre se n'è allontanato, attenuando, per esempio, l'insistenza del *fatum*.

Fra un primo atto geniale ed un terzo di una drammaticità potente dove l'ansia dell'attesa di Giasone al lume di luna è evocata mirabilmente persino nel ritmo del verso, vi è un secondo atto di proporzioni, di vigoria, di equilibrio drammatico stupefacenti. E tutta questa bella opera è cantata in versi sonori. Ho io bisogno di elogiare ancora i versi di Catulle Mendès? Chi non sa che il Mendès, presentemente, morto il Leconte de Lisle, è il più perfetto operaio di versi e di rime francesi? Il suo verso non è mai semplice o pedestre, nè ostico o difficile. Non vi sono attortigliamenti, rigiri, nè sciatterie alla Coppée, nè salti mortali di metrica e girandole di rime alla de Banville: un verso sereno, forte, magistrale che può essere definito così: di un artista e di un artefice. Catulle Mendès segue dunque, con *Medée*, per la sua splendida ascesa di poeta lungo il colle delle Pieridi la cui vetta non è più da lui lontana.

Con *Struensée* di Paul Meurice entriamo in pieno dominio romantico.

Paul Meurice, con Victor Hugo e Auguste Vacquerie, costituiva il famoso triangolo del romantici-

smo, di cui Victor Hugo era il vertice. Ed un maligno di spirito disse, a questo proposito, che quando di quel triangolo sacro si spense con l'autore del *Cromwell* e di *Hernani* il vertice splendidissimo, tutto il triangolo sprofondò nell'ombra fitta. Certamente, però, è un bell'esempio di vigoria letteraria questo veterano delle lettere francesi che è Paul Meurice, che sopravvive al romanticismo in mezzo alla tramontana della vita odierna e ai cento venti contrarii della letteratura contemporanea, restando saldo e fedele ai suoi cari fantasmi e fa rappresentare *Struensée* nel 1898 alla *Comédie Française*. *Struensée* è la storia di questo medico che fu il ministro umanitario e liberale del Re di Danimarca, Cristiano VII, ed ebbe a lottare, alla Corte di questo sovrano, contro i partigiani del conte di Rantzau, suo predecessore. Il dramma del Meurice si basa su la lotta delle due politiche, la cui monotonia è spezzata dall'amore che la regina Carolina-Cristina ha consacrato all'ardito riformatore. Non ho tempo e spazio per narrare la drammatica avventura di *Struensée*, non troppo fedele alla storia che ci gabella, credo, questo medico del re di Danimarca, come un cattivo soggetto, giocatore e scapestrato, ricorrente a mille dilazioni per sfuggire alla morte. Comunque, si può dire che in *Struensée* vi sono scene di vivo interesse drammatico, altre potenti, altre geniali (tali, ad esempio, quelle con Voltaire); i versi sono, tranne rare eccezioni, belli e sonanti, e l'antitesi victorughiana vi ha ancora la sua eredità. S'elevano ad una potenza e ad una concisione ammirevoli in una scena bellissima e veramente da grande drammaturgo: quella in cui re Cristiano firma la sentenza di morte di Struensée. In tutto il dramma poi è diffuso un senso di arte austera mai straniero in ciò che reca la firma di Paul Maurice, le cui opere, se ora ci sembrano esumazioni, furono e sono vere opere d'arte. Ma il tempo muta e a chi raccomanda la sua arte ad un'etichetta - sia questa romantica, verista, simbolista o idealista - si potrebbero

mormorare i due versi che Francesco I scriveva su i cristalli delle finestre col diamante dei suoi anelli, a proposito delle donne:

> *Souvent le goût varie,*
> *bien fol est qui s'y fie!*

CAPUS, BERNSTEIN, GUICHES, MIRBEAU

La veine, commedia in quattro atti di ALFRED CAPUS — *Le détour,* commedia in tre atti di HENRY BERNSTEIN — *Le nuage,* commedia in due atti di GUSTAVE GUICHES — *Le portefeuille,* commedia in un atto di OCTAVE MIRBEAU.

La *Veine* di Alfred Capus. Credo che sia assolutamente inutile che io mi dilunghi a parlare di questa deliziosa commedia, di questi quattro atti così graziosamente leggeri e così leggermente amari e profondi nello stesso tempo. La *Veine* ha avuto in Italia una rapida serie di successi. Dalla *Veine* si iniziò in Francia il grande successo di Alfred Capus come autore drammatico, ed essa è, tra le sue commedie, quella che più lo spiega e lo giustifica. Quale seducente e affascinante commedia è mai questa, infatti! Capus vi considera la debolezza e la immoralità degli uomini con uno sguardo indulgente e clemente. Egli crede in fondo che la differenza sia poca fra un uomo onesto ed un briccone. Tale è la conclusione morale che sorge dalla sua commedia. I suoi personaggi non sono nè buoni nè cattivi. E queste commedie del Capus sono ancora più deliziose e più seducenti quando, come in questa *Veine,* ci raccontano una storia borghese che può essere vera, che v'intenerisce e vi fa sorridere nel tempo stesso, essendo tutta impregnata d'un sentimentalismo scettico e di uno scetticismo sentimentale. E non è questo un gioco di parole.

Un sentimentale autentico invece - quantunque non gli manchino certe qualità di osservazione ironica, di

asprezza e di causticità di dialogo - si afferma Henry Bernstein nella sua commedia in tre atti, *Le détour*. Henry Bernstein era quasi ignoto sino a poco tempo fa. Nello scorso inverno il *Gymnase* rappresentò questa sua prima commedia, che ha avuto più di cento rappresentazioni e che in poche settimane ha portato il giovine scrittore alla piena luce della notorietà parigina. Si tratta di una vittoria meritata. Io non potrei, analizzandola, che sciupare questa larga e piena commedia, che racchiude una grande ricchezza di sentimenti, una larga dovizia di sensazioni, il pregio di una maestria meravigliosa in un autore drammatico che esordisce, una rara forza di rappresentazione dei caratteri, il segreto di un'emozione profonda e artisticamente ottenuta, l'abilità di un dialogo teatrale sempre vivo, sempre agile, sempre serrato ed energico. Voi troverete nel secondo atto del *Détour* una pittura esatta, vibrante ed originalissima dell'ambiente provinciale. Voi avvertite con un interesse ardente il pulsare di quella vita monotona in una casa borghese, a Cherbourg. Voi avete la sensazione della intimità provinciale, sentite il chiacchierio pettegolo, scorgete la malvagità meschina delle anime abituate al poco ed al nulla, la volgarità arida di quella vita senza emozione, di quell'esistenza che è sempre la stessa.

E con quale sonda mirabile il Bernstein discende nell'anima della sua eroina ad esplorarla nei più reconditi recessi. È straordinaria l'efficacia con la quale il giovine scrittore francese dimostra gli effetti che le volgarità maligne di un ambiente provinciale producon su l'anima squisitamente sensibile di una giovin donna che è sola a resistere contro questa lotta sorda, ma continua, diretta a colpirla nel cuore. Ed il realismo intimo cui l'autore perviene al terzo atto - realismo intimo assai più difficile a raggiungere del realismo esterno - ci serra di una emozione profonda e nobile, innanzi a questo dramma del Bernstein così semplice e così sincero, così umano e così quotidiano. È *Yvette* di Maupassant che il Bern-

stein ci ha risuscitato nella sua Jacqueline. Anche ella, come Yvette, soffre dell'ambiente corrotto ove la colpa di sua madre l'ha fatta nascere. Come Yvette aspira ad una vita nuova, ad un'atmosfera più pura. Come Yvette ella vuole rimanere onesta, quantunque cosa della colpa e tra le suggestioni della colpa sia sin allora vissuta. Ma il *Détour* comincia dove la storia d'Yvette finisce. Il Bernstein ci rappresenta la giovinetta uscita da un ambiente di corruzione, pura. Essa aspira a restar tale. Ma nel nuovo ambiente ov'ella è entrata col matrimonio l'ipocrisia ed il convenzionalismo borghese le rendono la vita impossibile. Talchè ella, dopo aver lacerato per anni il suo cuore, è costretta a lasciare il diritto sentiero, a tornare a quella vita ed a quella colpa cui appunto ella aveva voluto sottrarsi. Tale è la conclusione della bella e forte commedia di Henry Bernstein. Chi a ventisei anni, all'inizio della sua carriera drammatica, scrive questo ammirevole, sincero, forte ed umano *Détour*, ha una via gloriosa che gli si apre dinanzi ed è sin d'ora da considerarsi come uno dei pochi scrittori che più fulgidamente illustreranno la giovane letteratura drammatica francese. Henry Bernstein: ricordatevi questo nome.

Essendomi dilungato molto a manifestare la mia fervida ammirazione, ammirazione che mi ha fatto anche volutamente trascurare alcuni difetti di misura e di fattura, non posso più parlare come avrei voluto della commedia in due atti *Le nuage* che Gustave Guiches ha fatto rappresentare alla *Comédie Française*. E il passato in coloro che hanno molto vissuto urta irrefrenabilmente contro ogni dischiudersi di un sentimento nuovo. Ecco ciò che vuol dimostrarci Gustave Guiches nel suo dramma in due atti, *Le nuage*. Una nuvola infatti si alza fra i due che cominciavano ad amarsi, la nuvola di quel passato che essi si erano nascosto. Gustave Guiches si era proposto di rappresentare appunto questo. Sarebbe stato delizioso e tenero, pieno di grazie, di delicatezze e di sfumature. A questo il Guiches

ha voluto unire elementi inutili e stranieri. Tuttavia questa commedia in cui due passati giuocano a nascondersi per rivivere un istante ciascuno per conto suo e per poi consultarsi e per donarsi, è un'opera di fine psicologia, di buona forma letteraria e di sufficiente abilità drammatica. Gustave Guiches tuttavia ha fatto di meglio anche sul teatro. Alcuni atti di *Snobs* son lì a dimostrarlo. *Le nuage* è un po' grigio e un po' lento a passare. Del resto si capisce, poichè è una nuvola. Comunque, la commedia è un'opera pregevole che si legge con piacere.

Con immenso piacere si legge *Le portefeuille*, un atto di Octave Mirbeau. È una satira possente. Siamo nella stanza di un commissario di polizia molto elegante che, al ritorno dal teatro, si distrae bizzarramente con una *cocotte*. Sopravviene Jean Guenille, un mendicante: ha trovato un portafogli contenente diecimila lire e lo consegna onestamente alla polizia. Il commissario non vuole credere ai suoi orecchi, ma tuttavia si felicita con Jean Guenille, che chiama un eroe. Ma, discorrendo, scopre che l'eroe non ha casa nè tetto, dorme su una panchina del Lussemburgo e vive di elemosina. La legge di polizia è chiara su questo punto. Non c'è che fare. Jean Guenille è un eroe - il commissario glielo ripete - ma purtroppo la legge lo condanna ad andare in prigione, come ozioso e vagabondo. Come vedete, è una satira violenta. Ma quello che non si può ridire è l'energia ardente e caustica del dialogo, la veemenza della risata satirica, l'imprevisto della situazione e dello svolgimento del piccolo atto. E questo è del miglior Mirbeau!

ANTONA-TRAVERSI, CAPUANA, BRACCO

I parassiti, commedia in quattro atti di CAMILLO ANTONA-TRAVERSI — *Castigo,* dramma in un atto di LUIGI CAPUANA — *L'amica,* commedia in quattro atti di GIANNINO ANTONA-TRAVERSI — *Tragedie dell'anima,* commedia in tre atti di ROBERTO BRACCO.

Io credo che poche volte le liete notizie di successi drammatici sieno giunte tanto gradite ai più, come quelle concernenti la nuova commedia in quattro atti di Camillo Antona-Traversi. Il povero amico nostro, che opere così vigorose e vitali aveva dato al teatro italiano, nei dolori del suo esilio immeritato, nelle aspre difficoltà di una misera vita da guadagnare giorno per giorno, aveva interrotto la sua fruttifera attività di lavoratore per la scena di prosa e dal suo ultimo successo dello *Stabat Mater* - successo di cui egli, ancora in patria, potè gustare la gioia - al trionfo dei recenti *Parassiti* sono corsi quattro o cinque anni di gelido squallore d'anima e d'intelligenza. Ma lo scrittore nel suo esilio ha infine trovato un conforto nel lavoro, ed io imagino le sue speranze ed i suoi sogni scrivendo i quattro atti della nuova commedia. Dovevano tornare alla sua memoria le platee festanti innanzi alle quali egli aveva visto rappresentare le sue *Rozeno* ed altri suoi drammi. *Parassiti* sono stati scritti nella solitudine. con l'unica speranza e l'unico sogno del successo, quel successo che per l'esule rappresentava la voce più affettuosa della patria lontana.

Camillo Antona-Traversi ha, secondo me, scritto nella sua nuova commedia il suo lavoro più forte e più vitale

dopo le *Rozeno*. E mi spiego. La favola di *Parassiti* è sottilissima, l'azione non procede di gran che dal primo alzarsi all'ultimo abbassarsi del sipario. È una commedia di caratteri, la vera commedia di caratteri, dove la psicologia spicciola non aggiunge nessun fastidioso frastaglio, la vera commedia di caratteri dove l'azione non ingombra mai lo sviluppo di quei caratteri, anzi lo seconda. L'autore dei *Parassiti*, accingendosi a scrivere quei quattro atti, si è ben reso conto che per riuscire nell'intento erano necessarie quattro qualità eminentissime: un raro dono di osservazione acuta e sincera, un'ironia sostenuta e piena di arguzia e di bonomia, una satira non sguaiata ma energica, una semplicità piena di festevolezza e di verità. Queste infatti sono le principali doti dei *Parassiti*. La commedia non mette in scena che un losco tipo di affarista, il comm. Gaudenzi, un suo luogotenente ed il figlio, tre tipi perfetti per cui il parassitismo è l'unico mezzo di vita e di fortuna. Il piccolo imbroglio si svolge tra queste persone con una economia drammatica di divagazioni e di particolari quale è oramai sempre più raro trovare nelle commedie d'oggigiorno, fatte con la famosa ricetta: prendete un buco ed arzigogolateci intorno alla meglio o alla peggio. Non vi potete immaginare, non avendo intesa la commedia, di quanta osservazione essa sia piena; ogni cinque minuti voi date un balzo su la vostra poltrona, poichè avete conosciuto persone simili a quelle che si muovono su la scena e le vedeste agire così, le udiste parlare così, imaginaste che pensassero così. Ad ogni momento il dialogo festevole e scorrevolissimo vi fa udire di quelle frasi che tante volte avete udito nella vita, di quelle frasi che sono dette sempre, perchè in quei casi solo quelle si possono dire. Tutto questo condito da un'ironia sempre presente, mascherata abilmente da una certa aria di bonomia, una certa aria di sorriso e di perdono che accompagna il colpo di scudiscio vibrato in pieno volto. Ma in certi punti la bonomia scompare, il sorriso diventa una smorfia

ed un sogghigno, l'ironia divien satira. E la satira è violenta, efficace, arditissima. Quella società del secondo atto, quel ricevimento in casa del commendator Gaudenzi, quelle ragazze che si lascian portar via dal Maldini nell'ebrietà sottile dello sciampagna, quei critici esteti e quelle cantanti americane, tutta quella società varia, mescolata, ibrida, nella satira trova la più terribile sferza. Non sempre, è vero, queste intenzioni satiriche sono completamente riuscite. Qualche volta la satira resta bassina, lo scrittore non ha la forza di levare lo scudiscio e si contenta della caricatura. Ma per ben poco. La commedia poi riprende il suo corso. Ritorniamo all'ironia, alla festevole semplicità, per giungere a quella fine veramente classica, una di quelle fini che - ultima linea decisiva di un carattere - erano il segreto ineffabile di Molière e di Goldoni. Dopo anni ed anni di imbrogli e di parassitismo, il commendatore avvocato don Gennaro Gaudenzi (che non è commendatore e non è avvocato), quando sua figlia a causa degli imbrogli e del parassitismo di lui ha dovuto rinunziare al matrimonio con l'uomo che ama e decidersi ad accompagnare in una *tournée* artistica per l'Europa un celebre violinista polacco, quando vede sfuggirsi tutte le sue risorse, i suoi redditi, i suoi rampini per gl'imbrogli ed i pretesti alle sue furfanterie, quando questa ultima *débacle* può dirsi imminente, allora il commendatore Gaudenzi, il parassita, non si rassegnerà ad una vita nuova, poichè morigerata e modesta, ma come il lupo, con quel che segue (e specialmente i lupi di quel genere!), così egli andrà con sua figlia e col violinista, egli sarà il loro impresario, egli - naturalmente - li imbroglierà, egli - classicamente - dopo essere stato il parassita di grandi e meschini, di amici e di conoscenti, di parenti e di ignoti, sarà il parassita di sua figlia, di quella povera figliuola la cui felicità egli distrusse e rese impossibile con le losche mene delle sue geniali canaglierie!

Questo - lo ripeto - mi pare un epilogo classico e da

grande commedia. Camillo Antona-Traversi con un ultimo andace e vigoroso colpo di stecca mette in piedi, completa, la statua del parassita. Alcuni hanno trovato scarsi gli esemplari di *Parassiti* che Camillo Antona-Traversi ci presenta. Costoro avrebbero ragione se l'autore delle *Rozeno* avesse con un semplice articolo generalizzato l'intento della sua commedia. Se non che non *I parassiti* s'intitolano i quattro atti, ma semplicemente *Parassiti.* Come vedete, non poca è la differenza. Non tutti i parassiti egli volle rappresentare, ma solamente alcuni tipi di quella innumerevole razza. Non ripeterò ancora quanto egli sia riuscito nel suo scopo. Il commendator Gaudenzi è un carattere. Si potrà dire - e non sembri esagerazione la mia - si potrà dire un Gaudenzi, come si dice un Mercadet, un Rabagas, un Desjenais, od un *Monsieur Alphonse.* Io credo che consentirete nel dire che per un autore questo è già un molto invidiabile risultato.

Io non so se il pubblico creda ancora a quelle sottili distinzioni di cui si è tanto abusato, quelle sottigliezze di linguaggio di cui fa parte il così detto « successo di stima ». Comunque, mi piace di dichiarare che se il successo concorde, unanime, trionfale, è mancato al teatro Costanzi per il nuovo dramma di Luigi Capuana, non è però mancato quel successo di stima che non è poco, se si ponga mente al suo schietto significato. È innegabile che buona parte del pubblico del Costanzi non ha intieramente approvato il *Castigo;* però tutto il pubblico ha avvertito la densità di pensiero che è nel dramma e l'autentica aristocrazia d'arte che gli accresce decoro. E pure in chi disapprovò alcuni passaggi del dramma, era la coscienza della forza dell'autore, il rispetto per l'opera sua ed il suo nome illustre.

Io mi permetto però di dissentire in parte dal giudizio che un certo numero di spettatori tentò invano di rendere sommario, dal giudizio che fu portato sul dramma di Luigi Capuana. La nostra critica come il nostro pub-

blico sembra che stiano sempre alla caccia dei difetti, piuttosto che intenti all'amorosa indagine dei pregi. Basta entrare, per accorgersene, in una sala di teatro, durante una prima rappresentazione. È raro, è impossibile che una bella frase, un bel grido d'anima o lo splendore di una idea sollevino il pubblico all'applauso. Ma basta che in una scena, pur tra pregi indiscutibili, si trovi una di quelle frasi micidiali che offrono un facile addentellato alle proteste, ed il pubblico e i critici, in generale, si abbandonano a queste, con una certa voluttà, la voluttà della distruzione.

Non altrimenti avvenne per il *Castigo:* tre o quattro frasi che alla lettura sarebbero sfuggite e che alla rappresentazione apparvero a traverso l'inesorabile lente di ingrandimento ch'è il fuoco della ribalta, fece dimenticare, a taluni, pregi e doni; il pregio, per esempio, di una eccellente idea di dramma e il dono che lo scrittore possiede d'incatenar l'attenzione con poche scene, non brevi, e che si svolgono sempre, tetre e plumbee, tra due soli personaggi. Nè mi si obbietti che non a tutti è apparso l'eccellente spunto che nel *Castigo* è contenuto. Da un punto di partenza che ricorda lontanamente quello del *L'invitata* di Francesco de Curel, l'autore di *Giacinta* è giunto a ben diverse conclusioni. Inoltre il *Castigo* ha un altro pregio che oggigiorno è sempre più raro. Il dramma si svolge in tre o quattro scene, senza intoppi, sotto gli occhi dello spettatore. E dir questo non è piccolo elogio nè piccola qualità teatrale, visto che oramai la maggior parte dei drammi si svolgono fra le quinte, ed essi non giungono a noi, se non a traverso a freddi e lunghi racconti dialogati dei varii personaggi, marionette che la mano dell'autore più o meno destramente fa muovere.

Ma vediamo qual'è il dramma che nel *Castigo* si svolge. Elio Ramis è un celebre romanziere che ha la suggestione della parola e dell'imagine. Egli è inoltre il letterato in tutta l'inesorabilità di uno che non esiterebbe innanzi alle

peggiori profanazioni, pur che potesse ricavarne una bella pagina, di uno che si ritiene fuori delle leggi divine ed umane, conscio solamente del freno nell'arte, di uno che, ispirandosi al più crudele egoismo, ritiene di dover vivere la vita, come se fosse solo nel mondo, solo, come se il mondo fosse un deserto. Col prestigio della sua gloria e la malìa della sua anima di artista, egli sedusse da giovane una fanciulla, Leonia, che fuggì con lui. Egli non la sposò, dicendo che al loro amore era inutile una sanzione legale e divina, ma, nel suo crudele egoismo, cominciò a sentire il peso del *faux ménage*, e, non commosso e non affascinato nemmeno dalla nascita di due sue creature, diede sfogo al risentimento suo verso la donna che lo aveva amato, in un romanzo *La nemica*, nel quale tutta la corruzione della sua anima si rivelava. Leonia n'ebbe ribrezzo e lo abbandonò. Quindici anni passarono così: ai fanciulli si disse che la madre era morta; Giorgio, il figlio, andò a morire in Grecia eroicamente, per rispondere al padre che gli rimproverava i suoi gretti ideali borghesi: la figlia, uscita di collegio, raggiunse il padre nella villa ch'egli occupava presso Albano. E quando il dramma comincia, noi sappiamo che lo scrittore soffre di cuore, che l'età matura già s'inizia per lui. Quando Leonia lo ebbe abbandonato, le tenebre del suo egoismo si squarciarono nella sua mente. Questo egli confessa a Leonia, quando la rivede dopo quindici anni: nel suo libro *Angoscia suprema* egli ha gridato il suo grido appassionato verso di lei e verso una vita nuova. Venga dunque questa nuova vita, ritorni Leonia con lui. È anche necessario, poichè Irma ha letto i libri del padre e sospetta che *La nemica* ed *Angoscia suprema* altro non sieno che la storia dei suoi. Ma Leonia rifiuta: ella è discesa troppo in basso ed Elio le fece troppo male. E quando si trova sola con sua figlia, ella non si abbandona. Ella dice di essere stata un'amica della mamma morta e, come non fosse sua, le racconta la storia. Quando l'emozione la vince, fruga nel-

l'anima di sua figlia. « Una madre cattiva e sciagurata invocò un giorno il rifugio delle braccia di sua figlia e costei rifiutò » ella dice. Ma Irma esclama: « Fece bene! « Il velo è rotto e le maschere sono abbassate. Leonia parte, per sempre. A Elio che sopravviene la figlia manifesta di aver riconosciuto in quella visitatrice la madre ed annunzia il suo proposito d'esser suora di carità: ma il padre ha in sè una malattia inesorabile ed i suoi giorni non potranno essere che brevi: cominci dunque da lui e presso di lui il suo soave ufficio di pietà.

Così il dramma si chiude, breve raffica di dolore e di passione che ha sconvolto più anime. Esso si svolge in scene vigorose e ben solidamente svolte: quelle creature in quelle condizioni così possono, così devono agire e non altrimenti. Vi è nel *Castigo* un'efficacia di emozione e di dolore che forse, per ragioni indipendenti dall'abilità dell'autore, non risulta intieramente alla rappresentazione. Sul breve dramma grava come un senso di fatalità, che lo rende ancor più doloroso e che dovrebbe rendere ancor più pensoso uno spettatore intelligente e sereno. Dopo la via di impurità che Leonia ha percorso, ella non può tornare a cieli più puri. Ella stessa lo dice: « Voi mi avete gettato nel fango; io non posso rialzarmene ». Ed il suo grido è profondamente umano.

Qual si sieno le restrizioni che altri vorrà fare sul dramma di Luigi Capuana, nessuno potrà negare la grande rispettabilità di cui esso s'onora. Esso ha, tra l'altro, la qualità rarissima d'essere scritto con vera cura d'amore, con uno stile sobrio ed incisivo, di una eletta cesellatura letteraria. E per quello che questo stile ha talvolta di prezioso o di troppo curato, bisogna riflettere che è Elio Ramis uno scrittore che parla, uno scrittore torturato e sottile. E per concludere, il dramma di Luigi Capuana avrebbe forse guadagnato da un più largo sviluppo: certi passaggi rapidi e bruschi, così frequenti nella vita, sarebbero stati più facilmente accettabili dell'*average reader*,

dalla media intellettuale degli spettatori. Il dramma è condensato in poche scene, così che talora allo spettatore un po' disattento, o non troppo pronto, può sembrar poco chiaro. Ma di una cosa si è dimenticato Luigi Capuana: egli si è dimenticato del *personaggio simpatico*. Che volete? Siamo ancora a questo! Oh sì, il pubblico vuole, fra tanti, il personaggio che simpatizzi, pei dolori del quale possa contristarsi o rallegrarsi per le sue gioie. Gli esempi di queste dimenticanze fatali al successo non mancano. Ricordatevi, per esempio - cito a caso - i *Corvi* di Henri Becque. E d'altra parte del *Castigo* di Luigi Capuana molte sfumature e molte emozioni andarono perdute, sia per l'ambiente troppo vasto del Costanzi, sia per difetto di qualche attore. Comunque, il nuovo dramma è degno, pur tra qualche manchevolezza e qualche inutile frastaglio di frase, è degno della penna non ingloriosa di Luigi Capuana. E questo volevano dire gli applausi di molti spettatori sinceramente.

Voglio dirlo subito per toglier via gli equivoci: *L'amica* di Giannino Antona-Traversi è una commedia di molto superiore a quella che può sembrare alla media del pubblico. È una commedia assai difficile ad esser giudicata. Essa è il vero esempio della commedia psicologica, il che non è forse un buon requisito per ottenere il successo del pubblico. L'altra sera, conoscendo già la commedia per averla letta, mi sorprendeva che alcune osservazioni profonde, alcune battute straordinariamente significative non avessero sul pubblico quell'effetto che autore e lettori dovevano certamente ripromettersi. Ma vediamo prima che cosa vuole dimostrarci e rappresentarci, in questa sua nuova commedia, il forte e genialissimo autore della *Scuola del marito*.

Un giovane esploratore, celebre, quasi glorioso, ritornando dall'Africa va a passare qualche mese di riposo, nella villa del conte Giorgio del Fiore, un suo vecchio amico d'infanzia. La più generosa ospitalità è accordata

ad Ugo Santorri (tale è il nome dell'esploratore) da parte del conte, che è un uomo intelligente e positivo, e da parte di sua moglie, la contessa Dina del Fiore, una piccola donna sentimentale che per la monotonia del matrimonio e il soverchio commercio intellettuale con alcuni romanzieri, si trova particolarmente disposta ai vagabondaggi del cuore e alle scorrerie chimeriche e romantiche della fantasia. Santorri non è un don Giovanni, ma un uomo semplice, austero, cui le lotte passate han conferito certo scetticismo non scevro di tristezza o, per dir meglio, d'inconsolato dolore. Tuttavia, innocentemente e senza alcun secondo fine, egli si lascia andare alla dolce malìa di quella amicizia femminile. Talchè, poichè il conte per i suoi lavori ed i suoi *sports,* deve sovente assentarsi, le conversazioni intellettuali fra Ugo e Dina, che non hanno nemmeno l'ombra più lontana d'una intenzione di *flirt*, si prolungano e si eternizzano oltre misura sotto gli occhi degli amici che villeggiano nelle ville prossime. Si tratta di semplici correzioni di bozze in comune (poichè Ugo prepara un libro sul suo viaggio in Africa) e di certe discussioni molto caste che ci dicono sempre più come l'interesse amichevole di Dina per Ugo vada inconsapevolmente trasformandosi in amore.

In una scena intermedia del secondo atto, un vecchio principe che ha corso il mondo e sa la vita, dà varie definizioni dell'amicizia fra un uomo ed una donna: egli ci dice, per esempio, « che l'amicizia è l'anticamera dell'amore » e che « l'amicizia è la provincia irredenta del cuore: poichè domanda l'annessione... a tutto il resto! » Della verità di questi aforismi Ugo deve pur troppo convincersi quando, poichè Dina è una donna bella e desiderabile, egli s'accorge della metamorfosi che i suoi sentimenti per lei han subìto nel suo cuore. E un giorno finalmente egli confessa a Dina il suo amore divenuto implacabile. Egli però ha troppa stima di lei per nutrire alcuna speranza ed è troppo sinceramente amico del conte per ammettere una speranza simile; e poichè rimaner vicino a Dina, amandola perdu-

tamente e invano, è un'inutile e insopportabile tortura, e poichè Giorgio comincia a sospettare quello che avviene fra sua moglie e Santorri, questi partirà il giorno seguente, non senza avere strappato fatalmente ad un pianto di Dina la confessione che anch'ella lo ama.

Egli parte, dunque, dimandando a Giorgio di perdonargli il suo involontario attentato platonico al cuore di Dina. Essi non sentiranno più parlare di lui: ritornerà in Africa per dimenticare e per farsi dimenticare. Di lui non riceveranno più notizie, se non l' ultima. Ritorni Giorgio con fiducia all'amore di Dina, poichè ella è ancora pura, è ancora degna.

Su questa esile trama Giannino Antona-Traversi ha trapunto, durante quattro atti, le filigrane della sua psicologia delicata e penetrante.

Ha voluto darci un dramma psicologico, nella realtà della vita vissuta. Vi è riuscito? Io credo di sì, o in gran parte, se non in tutto. Io sono pronto, per esempio, a trascurare tutto il resto della commedia per limitarmi a l ammirare due sole scene, quella fra Dina e Ugo al terzo atto, e quella fra Giorgio e la madre al quarto. Guardate con quale slancio, con quale foga, con quale drammaticità, il nostro autore ci rappresenta, in quella scena, la cieca illusione di Dina, il divampare della passione nel cuore di Ugo, la paurosa rivelazione che le parole di questi son per l'amica! Sentite quali gridi di dolore umano sa trovar Giorgio del Fiore, nel confessare lacrimando a sua madre le sue angosce, i suoi dubbi, le sue preoccupazioni di marito! Queste due belle scene, animate da un largo soffio di poesia, svolte con sobrietà straordinaria, pervase da un senso intimo di dolore umano, sarebbero da sole un grande onore per uno scrittore drammatico. Ma io già vedo chi, con un dolce sorriso, mi avverte che due sole scene non costituiscono in fondo una buona commedia... Eppure è da tempo che io mi sono persuaso che le buone commedie, nel senso preciso della parola, non esi-

stono più. Considerate non solo i nostri autori, ma Donnay, Brieux, Lavedan, Hermant, Capus, ecc., e poi vedrete che tutte le loro commedie non son più lavori organici, nè rispondon più a quell' elementare principio di rettorica per cui ci fu insegnato sui banchi del ginnasio che una commedia deve avere una esposizione, uno svolgimento ed una soluzione.

Le nuove commedie son frammentarie, sembrano eleganti mosaici di scene e di quadri. Nè io me ne dolgo: in tal modo abbiamo ottenuto un teatro che rassomiglia assai più alla vita, che non le artificiosità del Sardou o la declamazione borghese di Dumas figlio! Nella vita i drammi e le commedie avvengono realmente come si compiacciono di rappresentarli i nuovi autori drammatici. Tutto questo non concorrerà a far essere le commedie moderne delle commedie ben fatte ed organiche, ma gioverà a farle interessanti e moderne. Con *L'amica*, Giannino Antona-Traversi - me lo consentano coloro che l'altra sera rimpiangevano il *Braccialetto* e la *Scalata all'Olimpo* - ha fatto un gran passo innanzi su la via dell'arte. Egli ha voluto rinnovarsi, abbandonare gli edifizii pirotecnici del suo spirito mordace, fare a meno del fuoco di fila ininterrotto delle sue arguzie e dei suoi motti, per studiar semplicemente dei caratteri in una commedia austera, tutta d'arte e di psicologia, senza nessun artificio furbesco di autore drammatico, senza nessuna concessione a quel pubblico che ama, ormai quasi unicamente, le spezie francesi ed il pepe di Cajenna.

Noi, che vorremmo portare sul teatro un nuovo ideale ed una nuova fede, avremmo però voluto per *L'amica* un più concorde e generale assenso di pubblico. Se esso mancò, io credo che se ne possa addebitare la colpa, prima di tutto alla assoluta impreparazione del pubblico per dei così sottili ragionamenti di casuistica sentimentale, e poi alla fragilità ed alla non assoluta freschezza del tema scelto dall'autore, ossia il vecchio pro-

blema psicologico su l'impossibilità dell'amicizia fra l'uomo e la donna. Giannino Antona-Traversi è stato sempre su la scena un ricamatore di merletti, un cesellatore, un filigranista; ma egli non ha saputo dimenticare intieramente queste sue qualità in una commedia che, come *L'amica*, richiedeva qualità differenti.

Talchè, innanzi a due atti forti e sobri come gli ultimi due, abbiamo due atti di sottigliezze e di delicature: e queste, mancando volutamente di quello scoppiettìo di spirito, di cui l'autore aveva sempre corredato fin qui altri suoi atti esili quanto questi, fanno arrivare un poco stanca la massa del pubblico a quelle scene dove la passione incalza. Tanto più che i pregi, che certo abbondano in questi primi due atti, son tutti letterari e psicologici e quindi percepibili solamente da una rinnovanza. Ma concludendo, Giannino Antona-Traversi ha vinto una buona battaglia. Egli ritornerà certamente alla sua prima maniera delle sue commedie ironiche e brillanti. Tuttavia è assai lieto che egli abbia scritto *L' amica*. Non forse per il pubblico tutto, ma per l'arte. Lo credano coloro che rimproverano al Traversi questa nuova commedia come una colpa di rotta fede. Questa *Amica* ha un valore di molto superiore, per esempio, alla *Scalata all' Olimpo*, che raccolse certo più applausi, ma che vivrà molto meno e molto meno dirà in favore dell'arte moderna.

Se nel dramma che iersera si è dibattuto sul palcoscenico del teatro Nazionale, Roberto Bracco si è elevato a vera potenza tragica e ad elevata discussione d'idee, ciò non vuol dire che le sue prime commedie avessero queste medesime qualità. Aggiungo subito, però, ch'esse ne avevano delle altre. La sua vocazione di autore drammatico non si è rivelata molto presto, poichè non ha affrontata risolutamente la ribalta che quando aveva trent'anni.

Così Roberto Bracco non ha conosciuti quei crudeli in successi ottenuti da altri scrittori drammatici con oper di adolescenza e di giovinezza, insuccessi che passano su l'ingegno, su l'attività, le speranze e le fiducie di un gio vane, come temporali d'estate, che rendono più chiaro più libero, più glorioso il cielo, per un momento grave e nuvoloso. Egli fu da prima giornalista, poi poeta dia-lettale, finissimo e soavissimo, e poi ancora critico dram matico. Frequentando il teatro come critico, gli capitò d scrivere qualche commedia in un atto, brillante, graziosa disinvolta, quali *L'avventura di viaggio, Lui, lei, lui,* qual *Viceversa, L'articolo ottavo, Non fare ad altri,* ecc. Poichè queste commedie ebbero successo, Roberto Bracco non volle rinunziare agli allori che il teatro gli riprometteva e scrisse *Una donna*, un dramma in quattro atti, tra ve rista e romantico, eppure - grazie al grande ingegno ed al gusto dello scrittore - non ibrido, che l'affermò, fra i difetti ed i frastagli, promettentissima forza per la scena di prosa. Nè il dramma in un atto *Maschere* deluse quelle speranze, anzi le accrebbe legittimamente.

E tutte quelle speranze si realizzarono, tutte quelle pro messe furono tradotte in realtà, durante cinque o sei anni di indefesso lavoro, in drammi e commedie, discreti buoni, belli e bellissimi, quali *Infedele, Don Pietro Caruso Il trionfo, La fine dell'Amore, Fiori d'arancio, Tragedie dell'anima.* Romantico e verista in *Una donna*, Roberto Bracco seppe essere verista potente ed impressionante nelle *Maschere*, per divenire, poi, maestro d'abilità, di grazia e di *charme* in *Infedele*; se nel *Caruso* volle fare un efficace e forte quadretto d'ambiente e di vita napo letana, nel *Trionfo* Roberto Bracco s'avventò al teatro d'idee e volle illustrare la lotta tenace e accanita fra l'anima ed i sensi, lotta che preludia la sconfitta, poichè pare che l'una e gli altri non possano giammai essere di sgiunti nel vero amore. Satirico, amabile e grazioso. ma forse un po' troppo eccessivo di *crayons* e di macchiette

nella *Fine dell'amore*, dopo una piccola profumata semplice scena, *Fiori d'arancio*. Roberto Bracco risalì con *Tragedie dell'anima* al teatro d'anima e di passione e chiese ad un inesorabile dramma della vita l'ispirazione necessaria a salire a vere efficacie di tragedia, quali son quelle della scena del secondo atto fra Caterina e Francesco Moretti e dell'invocazione fatta a Dio dalla madre infelice, affinchè nessuna felicità sorga mai per lei dalla morte della sua creaturina! Egli è, dunque, uno spirito inquieto, duttile, impressionabile, sovente caustico, ben volentieri pervaso da venti di poesia. Tutto il terzo atto delle *Tragedie* – per esempio - è un geniale poema di sentimento, di tristezza e di dolore. Moderno nella sua critica così sagace, sincera ed accurata, tale sa conservarsi nell'opera d'arte: la ricerca dell'applauso del pubblico non lo farà mai allontanare di un passo da quella ch'egli giustamente crede la necessaria austerità dell'arte.

Il favore con cui sono stati accolti i tre atti di *Tragedie dell'anima* è stato pieno, incontrastato, felicissimo. Vi furono in complesso quattordici chiamate, da tutte le parti si chiama l'autore, ma gli attori accennano col gesto che Roberto Bracco, *more solito*, non è reperibile. Pieno successo, dunque, per il dramma e l'attrice. Tre momenti dell'anima di Caterina Nemi sono nel dramma rappresentati, ed in questi la tragedia si completa ed ascende, dilagando sin nell'anima di Ludovico e di Francesco, l'amante. E ripeterò, contro tutti quelli che balordamente parlavano iersera di romanticismo e d'altre goffaggini, che nel dramma del Bracco sono varii momenti di alta ed umana tragedia: tale la scena della confessione e l'attimo in cui Caterina invoca dal marito la forza di non compiere il delitto dell'abbandono della sua creatura: tale il momento in cui, morto il bimbo, Caterina ritorna alla presenza di Francesco e gli annunzia come l'unico vincolo esistente fra loro sia scomparso, così, per sempre: tale l'invocazione solenne a Dio, al finale del

secondo atto (e qui un lampo di altissima tragedia è passato, illuminando); tale ancora la ripulsa di Caterina al terzo atto, quando Ludovico torna a baciarla dopo tanto tempo ed il piccolo fantasma del bimbo morto le appare a disperdere e a contendere la gioia.

Pochi hanno come l'autore delle *Tragedie dell'anima* la padronanza intera della scena. Egli stabilisce le sue posizioni, gagliardamente, e ne deduce per filo logico le conseguenze; e se talvolta, come nella *Fine dell'amore* o nel *Trionfo,* egli devia verso il regno dell'Eccezione, a questa trova giustificazione e rapporto e quasi s'eleva alla potenza del dramma umano, echeggiante sonoro in più anime. La scena della confessione - è tra due personaggi, dura tre quarti d'ora e non dà un minuto di stanchezza - dà la vera misura del possente ingegno drammatico di Roberto Bracco; nè inferiore è quell'altra scena magistrale fra Caterina e l'amante; nella prima si ha come la sensazione che tutto sia stato dai due personaggi detto e che le loro anime convulse abbian vibrato in tutte le loro corde: l'obiezione non è possibile e la scena è completa; nella seconda i caratteri di Francesco e di Caterina si precisano in modo efficacissimo e la scena perigliosa di per sè stessa, pur fra qualche frastaglio declamatorio e filosofico, è guidata con maestria allo scoppio finale ed intenso della tragedia umana.

Tragedie dell'anima di Roberto Bracco, dunque, pur tra qualche difetto, è opera gagliarda ed impressionante. È vero che i personaggi ragionano troppo, ma è anche vero che essi dicon sovente cose molto profonde. Infine, lasciatemi lodare per una volta tanto un dramma scritto in buon italiano. Se talora ha pretese di preziosità letteraria, quasi sempre il dialogo è forte, limpido, ogni parola è al suo posto ed ha il suo valore, sa essere significativa e non è vacuo artifizio di bei suoni.

GIORGIO ANCEY, HENRY LAVEDAN

L'avvenire, commedia in tre atti di Giorgio Ancey — *Ces messieurs*, commedia in cinque atti di Giorgio Ancey — *Le Marquis de Priola*, dramma in tre atti di Henry Lavedan.

Giorgio Ancey ha diverse originalità che posson quasi sembrare unicamente sue. Anzi tutto egli è un sincero, nel più ampio significato della parola, e scrive per il suo piacere prima che per l'ambizione del successo (ciò che è davvero più unico che raro), riproducendo la vita quale egli la sente, la vede, la loda o la biasima, poco o punto curandosi di ciò che può fare un effetto maggiore su lo spettatore, trascurando assolutamente di preoccuparsi della suggestione del pubblico. Inoltre egli è un uomo giunto al teatro, sospintovi da una vocazione bene evidente, a traverso una seria coltura drammatica, corroborato da tutte le sane assimilazioni che possono consentire i capolavori classici. Inoltre egli ha un sistema filosofico, comune a quello di molti suoi colleghi del Teatro Libero: egli è un pessimista. Nulla forse è meno del pessimismo favorevole al successo a teatro. Il pubblico è composto da una media di persone che non vogliono farsi strappare le loro illusioni, che vogliono cullarsi tra le frasi fatte, i sentimenti prestabiliti od obbligatorii e le menzogne convenzionali. A costoro lo scetticismo di un autore fa, dal proscenio, l'effetto di una scudisciata o di un morso di tenaglie: e pretendere di far ridere coi morsi di tenaglie, come pretende Giorgio Ancey, è un gioco ardito, crudele e misantropo che non sempre riesce ad un buon risultato. Il pubblico è come un infermo che

vuol essere guarito senza prendere la medicina disgustevole che può operare il buon prodigio.

Dai cinque atti di teatro *rosse* – o a dirittura *mufle* – del *La dupe;* dai tre atti secchi ed aridi della *Grand'Mère* e degli *Inséparables,* quanto cammino ha percorso Giorgio Ancey, sino ai cinque atti prodigiosamente rapidi e forti, brevi ed eccellenti di esecuzione, della *Ecole des Veufs*, sino a questo *Avenir* di così disillusa ed inesorabile psicologia dell'umanità. Così nell'*Ecole des Veufs* come nel *L'avenir,* Giorgio Ancey è più volte un classico, ed il suo classicismo dimostra in quale lunga famigliarità d'amore egli sia vissuto con i più grandi maestri del teatro. Nel *L'avenir,* più che in tutte le altre sue commedie, l'Ancey svela limpidamente questa sua tendenza di classico; ascoltando alcune scene del primo atto, del secondo e del terzo atto, esse evocano – ed è un grande elogio, io credo – il ricordo ineffabile di Molière, del più sano, del più serio e del più disilluso Molière! Almeno è questa la mia impressione; e so di non essere stato il solo a risentirla. Ciò, dunque, mi permette di insistervi. Ma vediamo i fatti. Poichè pensano che la tradizionale capanna e l'eterna dolcezza del cuore sono un troppo semplice sistema di vita, Stefano Ducarre e Giovanna si amano, da lungo tempo fidanzati, vedendo molto lontano nell'oscuro avvenire un possibile roseo orizzonte per la loro felicità. Ella non ha più che la madre e vivono con un vitalizio di mille e cinquecento lire, ch'esse aumentano d'un piccolo beneficio supplementare con quattro o cinquecento lire annuali, guadagnate mercè i piccoli lavori di ricamo o di tappezzeria ch'esse compiono per poter « *joindre les deux bouts* », come si esprime Giovanna. In quanto a Stefano Ducarre le sue rendite non sono affatto più laute: impiegato al Ministero dell'Istruzione pubblica, egli non ha che duemila lire e qualche gratificazione. E come ciò non bastasse a far penar la vita, egli deve sostenere sua madre ed una sorella che non è riuscita a trovare marito. Non v'è

dunque da pensare ad una possibilità di vivere in cinque con quattromila lire e con la probabilità di una larga schiera di figlioli: sarebbe la miseria più angosciosa ed essi dubitano che quella miseria a lungo andare distruggerebbe l'amore. Essi sono, del resto, due anime mediocri, molto sistemate e secondo la regola: « la poesia del bacio non sembra loro alimento sufficiente ». Ed avendo della vita (e per riflesso anche dell'amore) una visione ed una concezione molto pratica, essi ragionano di felicità e di infelicità con cifre eloquenti di bilanci, di risparmi e di necessità. Ma intanto gli anni passano: Giovanna ne ha già venticinque e Stefano dieci più di lei. La madre di Giovanna, la signora Fontet, non s'appaga di sperare in un avvenire migliore, come fanno rassegnatamente i due innamorati: questo avvenire migliore ella vuol precipitarlo, affrettarlo, procurarlo. Così ella pensa di tentare il cuore di un loro vecchio amico di casa, molto ricco, il signor Masson. Impietosito per le angustie in cui le donne si dibattono, egli potrebbe commuoversi e costituire una piccola e necessaria dote a Giovanna. Stefano è presto convinto e la fidanzata pure. Il signor Masson verrà fra poco, com'è sua abitudine, verso le quattro. Stefano non deve trovarsi presente: esca, vada a far due passi, torni prima di andare a desinare per sentire il risultato del loro ultimo tentativo. Ed il signor Masson arriva. Le due donne hanno già riattizzato il fuoco nel caminetto « poichè i quattro soldi di legna che consumeranno, potrebbero fruttare una dote a Giovanna »; esse preparano una buona tazza di the, delle paste, delle ghiottonerie, arredano con molti cuscini una comoda poltrona e la signora Fontet consiglia a Giovanna di dimandare al signor Masson che cosa sia la gotta, poichè egli, che ne soffre, ama assai di parlare in ogni occasione del suo male. Il signor Masson arriva e le due donne incominciano le loro astuzie, carezzano il vecchio ridicolo con le loro mille cure di cui l'ingenua semplicità scusa e cancella il meschino secondo fine. La signora Fontet brucia

i suoi vascelli, se non che la risposta del vecchio è ben diversa da quella attesa. Anzi non è una risposta, è una nuova dimanda, la dimanda della mano di Giovanna. Preso al fascino dell'ammaliatrice, egli si decide al gran passo; d'altra parte egli è ricco, morrà presto e tutto andrà a sua moglie dopo la sua morte. Non è dunque un cattivo affare che il vecchio sessantacinquenne propone. Così almeno pensa la signora Fontet e lo dice alla figlia non ancora riavuta dallo stupore per la nuova piega che prendono le cose. Ma Giovanna si ribella; se non che quando Stefano ritorna è lui il primo a persuaderla, facendo forza a sè stesso: « Masson non potrà vivere a lungo; in seguito essi saranno felici ed è meglio giocare il presente per la gioia dell'avvenire ». Giovanna si decide.

Cinque anni passano e da cinque anni Giovanna è moglie del vecchio e gottoso signor Masson che non vuol saperne di morire. L'ufficio della donna è d'infermiera e talvolta deve anche accondiscendere alle carezze del vecchio gottoso, con ribrezzo indicibile. Stefano seguita a venir per casa. Un po' più di freddezza è nei loro cuori. Oramai Stefano ha quarant'anni ed ella ne ha trenta. Stefano vorrebbe sposare altrove, poichè sente il vuoto della sua vita di sola speranza in un problematico avvenire. Ma Giovanna piange: egli abbandona l'idea. Ed è pago che Giovanna gli prometta d'andarlo qualche volta a trovare per rischiarare la sua triste solitudine. Ma, dopo cinque altri anni (al terzo atto) i giorni sospirati dovrebbero giungere, poichè il signor Masson già da qualche mese si è deciso a levare l'incomodo. Dunque oramai Giovanna libera e ricca sposerà Stefano ed il bel sogno d'amore si avvererà, Stefano potrà tradurre in realtà i suoi bei sogni di viaggi, l'Italia, Roma e Venezia, la Spagna, l'India, l'Africa, le Piramidi, i Pigmei, i viaggi di esplorazione, le notti sotto la tenda? Ma no, ma no... Giovanna, come ringiovanita dalla libertà e da trentamila lire di rendita, sa di essere ancora bella e sente che la sua

bellezza può essere ancora desiderata. L'evoluzione è compiuta. Ella vuol vivere una vita di gioia e di lusso, prova abiti su abiti e si lascia corteggiare da un cugino che ha dieci anni meno di lei, così che ella non trova più di suo gusto il vecchio e triste impiegato che ella amò e che l'amò. Anche in Stefano l'amore è passato. Giovanna gli fa comprendere ch'essi non potrebbero vivere insieme, e come l'avvenire che il destino riservava loro fosse questo: lontani e disamorati. I bei sogni? Sfumati. Le illusioni? Invecchiate. Le speranze? Hanno atteso troppo per essere tradotte in realtà. Ella congeda mestamente Stefano, che oramai è rassegnato alla sua solitudine e trova piacere nella sua esistenza di burocrata al Ministero dell'Istruzione pubblica, ov'egli è stato promosso. E questa promozione e le palme accademiche ch'egli ha avuto gli rendon la vita abbastanza lieta. Egli resterà celibe. E la morale è questa: che Giovanna, già trentacinquenne, trova vecchio per lei l'antico innamorato e nel suo autunno desidera una primavera, e la graziosa vedova, dimentica di tutti i bei castelli azzurri sognati per dieci anni, si lascerà consolare da quel suo cugino giovinetto, che ben presto la tradirà, dopo averle mangiato molto probabilmente, perchè è un cattivo soggetto, la sua fortuna. L'avvenire? Ecco qual'era: disillusione, cenere ed oblìo. L'amore in loro ha ucciso l'amore. Ciò mi ricorda l'amara filosofia di una ignorata poesia di poeta alessandrino. Alcuni amorini guidano per un lago, cantando, una lor barca d'oro; un vecchio affranto, dalla barba argentea, s'avvicina e chiede di essere traghettato all'altra riva. Egli è il Tempo. Gli amorini acconsentono ed incominciano a navigare, cantando con ironia pel vecchio: « Fanciulla, Amore fa passare il Tempo! » Se non che la stanchezza li vince ed abbandonano i remi. Il vecchio li afferra ed a sua volta canta, sospingendo la barca e guardando ironicamente gli amorini: « Fanciulla, il Tempo fa passar l'Amore! »

Quale amarezza sconsolata e senza lacrime è in questo

epilogo della commedia di Giorgio Ancey! Esso è così umano ed al tempo stesso è così dolente lo spettacolo di quel resistente amore che si disperde nell' indifferenza... Questo non è pessimismo di convenzione, ma è semplice e spietata osservazione della vita e del cuore umano: è il pessimismo dei *Corbeaux* e della *Parisienne* di Enrico Becque, da cui l'Ancey discende, non indegno, anzi ammirevole discepolo e diretto erede.

Ma, a proposito dell'Ancey, io ho fatto un altro nome gloriosissimo: quello di Molière. Intendiamoci: non tutta la commedia è classica; ma alcune scene (quella del primo atto, quando Giovanna e la signora tendono con le loro moinè il laccio al vecchietto; quelle del secondo atto in cui Giovanna è combattuta fra gli urli e le prepotenze dell'ammalato da una parte e le esigenze del suo innamorato dall'altra: ed infine quella magistrale e sottilissima, al terzo atto, quando Giovanna e Stefano sono costretti a confessarsi l'un l'altra, dopo dieci anni di amore e di attesa, che non si amano più), tutte queste scene sono scritte da un uomo che rivela fortemente la sua discendenza in linea diretta da Molière. Solo nel classico autore del *Tartufo* il riso si sposa così legalmente all'amarezza. all'ironia, allo spasimo. Tutta la commedia di Giorgio Ancey, *L'avvenire*, è opera di alta osservazione, dove i particolari (quali la descrizione dei compagni d'ufficio di Stefano) sono bellissimi e presi dalla vita vera d'ogni giorno, con misura sagace. Nessuna concessione al pubblico, niente che voglia lusingarlo od ingannarlo. Ma la pura e semplice azione, così densa di filosofia: una filosofia però che non s'esprime nelle parole dei personaggi che sono mediocri e grigi come le loro anime, ma bensì si sprigiona con soffio potente dagli avvenimenti e dal mirabile scioglimento dell'amara commedia.

Il clamore sollevato, nel mese passato, intorno al *veto* opposto dalla censura parigina alla rappresentazione della

nuova commedia del Brieux, *Les avariés*, ha tenuto in seconda linea un'altra recente proibizione della censura, ben più significativa e ben più grave. Georges Ancey, uno dei più noti scrittori della giovane letteratura drammatica francese, aveva in prova al teatro dell'attore Antoine una nuova commedia, intitolata *Ces messieurs*. Durante le prove il manoscritto ha dovuto necessariamente passare per le mani del signor Roujon, direttore generale delle Belle Arti. Il manoscritto non è più tornato indietro. L'Antoine e l'Ancey sono accorsi al Ministero dell'istruzione per avere delle spiegazioni ed è stato loro risposto che la rappresentazione della commedia non era proibita, ma non era nemmeno autorizzata. Con questi mezzi termini nulla ha potuto l'eloquenza dell'autore e dell'attore. Essi hanno dovuto inchinarsi innanzi all'isterico volere della vecchia Anastasia. E Georges Ancey non ha potuto fare altro che dare alla sua commedia la pubblicità delle stampe: ed infatti essa è stata pubblicata in un elegante e nitido volume della *Revue Blanche*.

Qual'è dunque la commedia che ha suscitato le apprensioni del signor Roujon sino al punto d'impedire che essa giungesse ai lumi della ribalta? Eccovela in poche parole. Al primo atto di *Ces messieurs* l'Ancey ci fa trovare in campagna presso una famiglia agiata. Enrichetta - così si chiama la padrona della villa - ha perduto recentemente suo marito ed un figlio. Nello squallore della sua vedovanza e del suo strazio materno, ella si è data completamente al bigottismo, sperando di trovarvi un conforto al suo dolore, un elettuario per le ferite del suo cuore. Il giovine curato della parrocchia, il reverendo Thibault, uomo ambizioso ed attivissimo, s'insinua col suo falso fervore e con la sua untuosità nell'animo di Enrichetta, la quale racconta a lui tutti i suoi piccoli segreti e le sue pene.

Ed in breve il curato ha prodotto sui nervi della povera bigotta una tale impressione che ella lo crede un

personaggio straordinario, qualche cosa d'intermedio fra Dio e gli uomini. E l'abate Thibault, incosciente esso stesso, si felicita della sua influenza su la penitente e si compiace dei buoni insegnamenti ch'egli ha saputo darle. Al terzo atto noi apprendiamo che Enrichetta ha fatto costruire un asilo per i malati ed i poveri. L'abate Thibault ne è, naturalmente, il direttore e l'amministratore. Si festeggia in questo atto l'apertura dell'ospizio e fra gl'intervenuti è pure il vescovo della diocesi. Ma Thibault ha dei nemici, fra i quali il curato Morvan, invidioso della sua popolarità sempre crescente e della sua sempre maggiore fortuna. Questo Morvan tenta di diminuire il collega agli occhi di Monsignore, mettendo quest'ultimo al corrente di certe chiacchiere che girano in paese e secondo le quali si trova che il curato Thibault va troppo spesso in casa della signora Enrichetta. Se non che il vescovo, molto indulgente, non dà troppo peso alle calunnie di Morvan, ed al contrario si felicita di avere nella sua diocesi un curato così intelligente come Thibault. La fortuna di costui è quindi assicurata. Infatti, grazie alla protezione di Monsignore, esso viene nominato vicario a Parigi.

Nel quarto atto Enrichetta lo supplica di non partire. « Io non potrei pregare senza di voi! » ella esclama. L'abate comincia a capire qualche cosa e se ne avvale per dimostrare alla sua penitente la dura necessità di partire. Ed è allora che Enrichetta scoppia in un pianto dirotto: « Ancora una volta mi sono sbagliata! - confessa. - Avevo creduto di amare Dio e invece amavo l'uomo, perchè nulla v'è di vero al di fuori e al di sopra dell'amore umano. Voi avreste dovuto dirmelo e consigliarmi un nuovo matrimonio onde avessi potuto ancora avere dell'amore e dei figli! » Tuttavia ella non si rassegna. Non per nulla ella ha costruito l'asilo e ne ha fatto amministratore il curato. Ella tiene molto al suo piccolo abate e per ben dimostrarglielo gli minaccia, se s'ostina a voler partire, di suscitare uno scandalo clamoroso.

Ma il curato, magnifico tipo di *arriviste* egoistico che vuole fare ad ogni costo la sua strada, ha vinto le proprie irresolutezze ed è partito. Enrichetta nel quinto atto apprende questa partenza e n'è profondamente desolata. Suo fratello è presso di lei e le riconduce l'altro figlio ch'essa aveva allontanato dalla casa onde imporsi una mortificazione. Il povero piccino è stato in pericolo di vita per una febbre tifoide. La madre si fa raccontare le peripezie della malattia ed a mano a mano che il bambino parla essa prova delle sensazioni mai avute fino allora e così la povera nevrastenica, la suggestionata dalle abili manovre del giovane curato, torna ad aprir gli occhi alla vita, scorge di nuovo la verità e rifiorisce in lei con la salute il sentimento di ciò che è umano e di ciò che è sincero.

Tale è la commedia che la censura parigina ha proibito. Essa non è dunque che uno studio dell'ambiente pretesco, una satira violenta, una requisitoria inesorabile contro quei preti, purtroppo numerosi, che nella religione non vedono altro se non un mezzo per le loro più o meno abili speculazioni. Quante volte non abbiamo noi conosciuto dei curati come Thibault, furbi e bei giovani, capaci di suscitare la monomania religiosa nel cuore addolorato di una giovane donna, sposandola nel tempo stesso ad un sentimento di amore recondito ma utile, onde trar profitto morale o materiale dalla pia penitente che crede alle retoriche parole del sacerdote e scambia quel pagliaccio con un santo! Quanti curati Morvan abbiamo conosciuto, subdoli, delatori, invidiosi e maligni sino alla punta delle unghie! Quanti vescovi infrolliti come quello di *Ces messieurs* non hanno cura d'anime e di coscienze! E questa satira dell'ambiente pretesco, questa requisitoria che porta lo scompiglio nelle sacrestie, questo molieriano scoppio di risa che insegue le tonache fuggenti agli angoli delle vie, è l'opera ammirevole di un artista e di un moralista.

Sì, di un moralista: poichè l'Ancey non irride la fede, non prende di mira la religione nè si burla del dogma. Tutt'altro. Egli colpisce la maggior parte dei così detti ministri della fede cattolica. Egli ci mostra tutto quello che v'è di corrotto sotto la tonaca, tutto quello che v'è di putrido nelle sacristie. L'acquasantiera trasformata in salvadanaio è un vecchio trucco delle chiese di villaggio. E la missione del sacerdote che dovrebbe essere tutta di rinunzia, d'abnegazione e di sacrificio, è la migliore che vi sia per quei preti che sanno esercitarla a dovere: nulla è più lucroso e più piacevole d'un presbiterio. La mensa del curato, anche il venerdì, è la più succolenta e vi fumano sopra i polli che le penitenti portano al sacerdote prima della confessione. La più bella ragazza del paese serve a tavola, ed altrove, il gaio filosofo dell'esistenza. Ed i sacchi per la questua sono degli eccellenti salvadanai ad uso e consumo del reverendo curato, acuto amministratore... d'anime e di elemosine! È tutta questa classe che l'Ancey colpisce nella sua forte e coraggiosa commedia e la sua commedia è quindi una commedia utile. Dirò di più: essa era una commedia necessaria, come reazione e come protesta in questi tempi in cui la preteria ha saputo scovarsi degli ascoltatori e dei poeti nei migliori scrittori: in questi tempi in cui il Fogazzaro fa opera d'apostolo credente nel *Piccolo mondo moderno,* il Butti si picchia il petto dalla ribalta dei nostri teatri con la *Corsa al piacere* e col *Lucifero,* Remigio Zena scrive l'*Apostolo,* il marchese Filippo Crispolti fa presso i fratelli Treves della letteratura cattolica, l'Huysmans si fa certosino e il Coppée chiude con il *Pater noster* e l'*Ave Maria* ognuna delle sue escandescenze nazionaliste dell'*Echo de Paris!*

È dunque, come dicevo, una reazione salutare quella di commedie come *Ces messieurs* di Georges Ancey. Non una parola è in essa che offenda la fede, il sentimento religioso nell'anima dei credenti. Così come si può amare una Monarchia e colpire in pari tempo i cattivi ministri

del Re, così si può amare la religione e fustigare a sangue coloro che ci speculano sopra. Da questa requisitoria il sentimento della fede riuscirà rinvigorito e nobilitato e con maggior reverenza, con più rispetto e con più ammirazione guarderemo quei sacerdoti che compiono veramente con santa abnegazione l'alta missione che essi si sono prefissa. Il signor Roujon ha creduto di dover proibire *Les avariés* e *Ces messieurs*. Egli ha evidentemente paura che i suoi connazionali imparino troppo a difendersi contro le malattie materiali e contro le morali. Ma che importa? Tanto la commedia del Brieux come quella dell'Ancey faranno, pubblicate in volume, la loro strada e compiranno la loro propaganda. La prima dirà che non bisogna assumersi le responsabilità di prolificare quando una tabe vi corrompa il sangue. La seconda insegnerà a molti la diffidenza contro gli armeggii di certi preti, contro le corruzioni, le viltà e le ipocrisie di certi indegni ministri di Dio. Ricorderò sempre una triste impressione avuta alle Cascine a Firenze. Un vecchio sacerdote era seduto su una panchina leggendo con aria assorta il suo breviario. Al momento ch' io gli passavo d' innanzi il libro gli scivolò di mano. Avuto riguardo alla sua età mi chinai per raccoglierlo e vidi, con uno stringimento di cuore ed arrossendo per lui, scappar fuori dal breviario un foglietto di un libro che doveva essere *Le noviciat de Lolotte* a giudicarne da un'oscena figura che ne illustrava la prima pagina!

Si parlava ieri sera di donne e d'amore come accade sempre quando si conversi tra uomini e donne. Erano nel nostro gruppo tre signore, una delle quali ha fama di onestà invincibile; la seconda è suscettibile di qualche sconfitta e la terza è una gentile coltivatrice del frutto proibito. Tra gli uomini v'erano due letterati, un roman-

ziere e un autore drammatico, dei mondani taciturni, un filosofo ed un poeta. Qualcuno che tornava da Parigi disse di essere stato alla *Comédie française* e di avere assistito ad una rappresentazione del *Marquis de Priola* di Henry Lavedan, nel quale Le Bargy è straordinario di impertinenza, d'eleganza e di seduzione, e Mme Bartet squisita di femininilità moderna.

— La commedia non ebbe fortuna la prima sera, diceva lo scrittore che ritornava da Parigi. E, se per fortuna s'intende il fluido di comprensione che si stabilisce tra palcoscenico e platea, quella corrente di comunione spirituale che conduce gli spettatori all'emozione e all'entusiasmo, e non s'intende invece l'eloquenza dei grassi *bordereaux* che anche la curiosità e la moda possono spiegare senza essere per nulla sintomi di successo, allora si può dire che la commedia non ebbe successo nemmeno nelle sere successive. Tuttavia il *Marquis de Priola* non è opera d'arte senza valore. È una commedia sbagliata forse, ma interessante. Come spiegare allora la sorda avversione del pubblico?

— È molto semplice, rispose il filosofo, la spiegazione di questo fenomeno che voi esaminate. Essa è da trovarsi nel carattere del protagonista della nuova commedia di Lavedan. Che cos'è il marchese di Priola? Egli è il così detto *homme à femmes,* l'autentico Don Giovanni moderno, un uomo che nella vita ha aperto gli occhi ed ha chiuso il cuore, che ha seguìto in tutte le cose il dispotico impero del suo capriccio e che si è dato il lusso di andare in cerca di desiderii alti ed inutili per avere la gioia di soddisfarli. Il marchese di Priola è un uomo che ama tutte le donne e che tutte le inganna, così, per il piacere, per l'eleganza e per l'orgoglio d'ingannarle. Egli dice che non bisogna credere in loro perchè esse credano in voi. Bisogna dominarle e non amarle. Non bisogna temere nessuna donna e diffidare di tutte, sopra tutto di quelle che si dicono oneste. Esse sono le peggiori. La loro

virtù, secondo lui, non è che una vecchia maschera. E quando rialzano la fronte, bisogna schiacciarle e passar loro sopra. Esse possono infatti essere un assai dolce tappeto. E sopra tutto non bisogna ammogliarsi. La famiglia non è che una bottega di cui il matrimonio è l'angusta porticina. Il marchese di Priola si è ammogliato... ma per avere il gusto di divorziare e per conoscere tutto nella vita. Tutta l'umanità, secondo lui, può riassumersi così: dei nemici, delle amanti e del servidorame. La perversità elegante è ereditaria in lui. I suoi avi entravano in tutti i delitti, in tutte le rovine, in tutte le orgie, in tutti i bei drammi voluttuosi e sanguinosi del passato. Ve ne fu uno, delizioso poeta, favorito di Cesare Borgia quando era vescovo di Pampelunia: un altro fu bellamente crudele, a fianco del Borbone, durante il sacco di Roma: un altro fu col duca di Guise, a Blois; un altro alle cene del Reggente: un altro infine fu regicida ed amico del biondo Saint Just! E l'ultimo rampollo ha saputo conoscere per tempo la realtà delle cose, il rovescio delle parole il fondo dei cuori, la feccia del vino. « *Je n'étais pas fait,* egli dice, *pour nos sales époques d'ypocrisie, de platitude et de pourriture sans grandeur.* » Egli doveva vivere nei tempi fiammanti del medio evo quando non si erano ancora inventati gli scrupoli ed i rimorsi, quando il ferro ed il fuoco, la daga e il veleno erano permessi dagli uomini e benedetti da Dio, quando dalla mattina alla sera un gentiluomo non aveva altro da fare che slanciarsi allegramente a compiere la crociata dei proprii vizii. Tale è il marchese di Priola. E un uomo siffatto non può piacere alla folla.

— Ed il pubblico a teatro, interruppe l'autore drammatico, ricordando forse le sue personali sventure drammatiche, ha ancora l'ingenuità di volere il personaggio simpatico. Ora, alla maggioranza - per non dire a tutti, perchè nella sua perversità ha un certo profilo artistico ed elegante che può essere gustato - il marchese di Priola non riesce a piacere.

— Io ho letto *Le marquis de Priola* in volume, interruppe a sua volta il giovane romanziere. Anche io credo che il carattere del marchese di Priola non poteva piacere a teatro. E seguitemi bene. Ho specificato « a teatro » e v'è la ragione. Descrivete il carattere di Priola in un romanzo ed allora molti uomini vorranno imitarlo, molte donne sogneranno ad occhi aperti di questo fatale conquistatore, di questo seducentissimo e perverso don Giovanni moderno, di questo fratello minore del marchese di Sade. Portate lo stesso personaggio a teatro e l'ipocrisia sociale imporrà a quegli uomini di ribellarsi contro quel loro rivale che ha l'aria di vantarsi e di togliere il piatto d'innanzi a tutti gli altri; e la stessa ipocrisia sociale imporrà a quelle donne di ribellarsi contro quel corrotto e superbo *homme à femmes* che con tanto disprezzo e con tanta ferocia parla di loro e le seduce per abbandonarle e le porta sino al punto di concedersi per poi rimandarle... incontaminate, che corteggia le donne oneste solo per il gusto di dimostrare la sua teoria che donne oneste non ve ne sono. Ed eccovi quindi ostile o freddo a teatro quel pubblico che non lo sarebbe stato, frazionato nelle sue unità, leggendo un romanzo.

— Perdonate, esclamò una delle signore, il vostro marchese di Priola mi ha l'aria di essere un famoso imbecille.

Naturalmente la signora, che tanto energicamente si era ribellata al marchese di Priola, era quella che con assidua cura coltiva la dolcezza del frutto proibito. Le altre signore vollero invece *jouer grand rôle* ed affermarono che il marchese di Priola non suscitava in loro un così vivo senso di ribellione morale. Tutto dipende dalle donne che il marchese aveva trovato sul suo cammino. Egli non aveva colpa di essere pessimista... se pessime erano state tutte le donne che il destino aveva messo su la sua strada.

— Eppure non sono pessime, e nemmeno cattive, interruppe il filosofo, le donne che la commedia ci presenta

intorno alla figura magnificamente scolpita e di linea quasi classica del marchese di Priola. Non è cattiva Mme Savières che Priola tenta invano di conquistare. Non è cattiva Mme Le Chesne, la moglie divorziata di Priola, che ama tuttavia suo marito, ma conscia del mal passo ch'ella farebbe, sa resistere agli armeggii ch'egli fa per riprendere come amante sua moglie che adesso è moglie di un altro. Non è nemmeno cattiva Mme de Valleroy che Priola attira in casa sua per mostrarle una celebre collezione di almanacchi e che rimanda via tranquillamente e intatta dopo di averla portata sino al punto della dedizione. Nè cattiva fu la moglie del suo guardacaccia che gli si diede per amore e dalla quale ebbe un figlio, che Priola ha cresciuto nel lusso, che ha educato, e cui un giorno, rivelandogli d'essere suo padre e non il suo protettore, darà anche il suo nome.

— Tuttavia, riprese l'autore drammatico, uno scrittore di più ha tentato di mettere don Giovanni su la scena ed ecco che noi abbiamo da aggiungere un altro tentativo fallito alla lunga serie di quelli che l'avevano preceduto. Uno scrittore italiano, Marco Praga, tentò anche la personificazione moderna di don Giovanni, in una sua sfortunata e bella commedia, il *Bell'Apollo*, ed allora il pubblico si ribellò. Innanzi al seduttore, al conquistatore, all'*homme à femmes* sempre il pubblico si ribella. È invidia o è gelosia per gli uomini, ipocrisia per le donne...

Qui una piccola discussione ebbe luogo. Alcuni sostenevano non essere invidia, gelosia od ipocrisia che fanno ribellare il pubblico, ma bensì un impulso di reazione morale contro gli anarchici morali come Priola, contro i degenerati sien pure eleganti come *le séduisant marquis*. Altri invece sostenevano la prima tesi. Le donne tentavano di giustificare Priola e gli uomini gli tiravano invece addosso a palle infuocate.

— Ma non discutiamo ora se sia più o meno turpe, più o meno neroniana la figura del marchese di Priola,

esclamò il romanziere. Comunque, il pubblico non può neppure ammettere l'epilogo della commedia del Lavedan: quella paralisi che colpisce in scena il marchese e lo lascia vivo ma inutile e finito chi sa per quanti anni ancora. mi pare un espediente degno appena del mio non invidiato collega Giorgio Ohnet, degno di fare il paio coi colpi di pistola di Filippo Derblay e del duca di Bligny. Mi pare un effettaccio teatrale messo lì da un autore che non sapeva come finire la sua commedia...

— Ah no, protestò il filosofo, è appunto quella morte che conferisce dignità di significato morale al dramma del Lavedan. Vedete ciò che dice Morain, il figlio di Priola, al perverso marchese: « Voi morrete per i vostri vizii La paralisi vi aspetta al varco. Da quando vi conosco osservo i segni del male e ne seguo i rapidi progressi. I vostri vizii vi hanno avvelenato. Il sangue dei Priola, quel sangue di cui siete tanto orgoglioso, riassume tutte le immondizie di varie generazioni. alle quali poi voi aggiungeste le vostre ». E la paralisi generale e l'atassia locomotrice che assalgon Priola, questa minaccia di dolori atroci, senza numero ed indefinitamente rinnovellati, questa profezia fatta proprio dal figlio del marchese, dal solo essere forse ch'egli abbia amato. è l'espiazione suprema, il più terribile ed il più impressionante castigo che si poteva immaginare. Purtroppo è vero però che nella vita sovente le cose accadono senza che l'intervento celeste sia tanto manifesto. I bricconi prosperano e i galantuomini se ne vanno... È l'equilibrio dell'ingiustizia fatale! Comunque il *Marquis de Priola,* al momento in cui questi è colpito da un attacco di atassia acuta, ascende veramente verso le altezze della tragedia. V'è dentro il dramma una voce di espiazione e il soffio del destino rende solenni quelle ultime parole

La mezzanotte era passata. E la conversazione si interruppe. In un salotto contiguo una coppia di cui tutti si erano dimenticati, una giovinetta di sedici anni ed un ado-

lescente di diciotto, continuavano la loro tenera conversazione d'amore. E, accennando quei due, il poeta che fino allora aveva taciuto, esclamò:

— Non è vero ciò che Lavedan fa dire al marchese di Priola. Sì, l'amore esiste. Solamente - e purtroppo - esso è breve e caduco, come la primavera.

Si può nascere romanticamente sentimentali come Romeo e morire diabolicamente perversi come il marchese di Priola.

MAETERLINK, OLIVA, SOLDANI

Monna Vanna, dramma in tre atti di MAURICE MAETERLINK — *Robespierre*, dramma in cinque atti di DOMENICO OLIVA — *I Ciompi*, dramma in quattro atti di VALENTINO SOLDANI.

L'evoluzione dello spirito e dell'opera di Maurice Maeterlink è tra le più importanti e tra le più significative. Il Maeterlink, che la nostra sensibilità chiamerà sempre l'autore del *Trésor des Humbles,* dell'*Intérieur* e di *Aglavaine et Selysette,* ci dà egli stesso, nel capitolo scritto intorno al *Mistero*, la spiegazione di una così decisa evoluzione. L'autore di *Monna Vanna* disdegnerebbe volontieri i suoi drammi precedenti, dicendo che il simbolo basta a rappresentare provvisoriamente una verità già ammessa o una verità che non si può o non si vuole guardare: ma aggiunge che quando viene il momento in cui si vuol vedere la verità stessa è bene che il simbolo sparisca. È dunque con questa nuova intenzione positiva che Maurice Maeterlink ha composta questa sua nuova opera teatrale. È egli completamente riuscito ad allontanare l'idea di fatalità? Non ha ancora egli lasciato il campo aperto al suo nuovo nemico, il Mistero? Comunque siasi, in *Monna Vanna* il Maeterlink ha strenuamente lottato, ha frugato nell'ombra, ha armato e messe una contro l'altra la Luce e la Notte. Il suo nuovo dramma sembra dominato al primo atto dall'idea del dovere eroico. Più tardi esso posporrà il dovere all'amore. Ma, per capirci, vediamo un poco quale sia questo amore.

Prinzivalle, mercenario al servizio di Firenze, assedia Pisa stremata di forze e già ridotta dal lungo assedio alla fame. Nel palazzo di Guido Colonna i nobili pisani discutono e deliberano di confessare la loro impotenza a resistere più oltre e di arrendersi. Frattanto Marco Colonna sopravviene: è il padre di Guido ed è uomo di tarda età quanto di grande saggezza. Ei torna dal campo nemico ove si è recato onde parlamentare con Prinzivalle. Costui non vuole la rovina di Pisa. Carri colmi d'armi e di viveri entreranno all'alba di domani nella città assediata e agonizzante se... Monna Vanna, l'amata sposa di Guido Colonna andrà, sola, tutta nuda sotto il mantello, al campo nemico, per passare una notte nella tenda di Prinzivalle, pronta ad accoglierne le sue carezze se a questo piacesse di farne alla giovane donna. Il popolo non bada alla crudeltà di questa condizione. Esso vuole ad ogni costo essere salvato e vuole salva la città. Guidò ha un bel gridare tutte le angosce della sua gelosia. Monna Vanna appare. Ella sa tutto. Ha già accettato risolutamente d'essere utile alla vita della sua città, pur contro il suo sposo. Invano Guido la scongiura e poi le grida di non averlo mai amato. Vittima dolorosa, ella va verso il campo di Prinzivalle.

Così, dolente e risoluta, ella giunge sotto la tenda del mercenario. Ad un segnale di costui i carri carichi di armi e di viveri partono alla volta di Pisa. Prinzivalle contempla con dolcezza l'eroica donna. « Ella non lo riconosce dunque? » Ell'era ancora quasi una bimba quando egli, Prinzivalle, la vide per la prima volta. Improvvisamente, e per sempre, egli l'amò. Ora egli ha tutto dato, tutto giocato per rivederla e per poterla salvare. Firenze non tarderà certo a condannarlo a morte, come un traditore, qual'egli è. E, ubbidiente appunto al suo grande e puro amore, Prinzivalle rispetterà la donna ch'egli ama tanto e di cui egli è in quell'ora il solo ed assoluto padrone. Ma Prinzivalle sarà domani perduto, se non si metterà in salvo questa notte, fuggendo. « Vieni dunque

con me a Pisa! » gli dice Giovanna. Egli consente. E, nell'alba che traspare appena nel cielo perlaceo ad oriente, i puri amanti si avviano verso Pisa dopo un casto bacio scambiato.

E Monna Vanna giunge a Pisa con Prinzivalle. A suo marito ella dice: « Io sono ancora pura! » Ma Guido non le crede ed impone un'ultima prova: « Prinzivalle che oramai è loro prigioniero, se Vanna confesserà di esserne stata posseduta, ne avrà salva la vita. Altrimenti morrà ». Ed è allora che Giovanna mente con tutta la sincerità dell'amore improvvisamente rinnovatosi e che la sospinge imperiosamente tra le braccia di Prinzivalle. Sì, costui l'ha presa, l'ha violentata, l'ha profanata. Ma ella ha saputo preparare la sua vendetta contro di lui. Quell'uomo le appartiene interamente. E, tra le sue veementi imprecazioni, la confessione di un'incomparabile tenerezza va verso Prinzivalle ed è da lui solo intesa e compresa. Ella aprirà la prigione ove l'amato sarà rinchiuso. Fuggiranno insieme e si ameranno nel loro amore sublime. Ella si fa dare la chiave della prigione ove Prinzivalle viene gettato. E mentre le guardie trascinano via il mercenario, ella grida in un folle trasporto di supremo amore: « Ora il bello incomincia! Ora il bello incomincia! »

Tale, malamente riassunta, è questa opera di grande, di profonda e di ardente poesia. È un libero poema dell'amore ed il suo profumo è infinitamente inebriante. Innanzi a questa bellezza che mi colpisce e mi commuove io non mi sento capace di fare all'autore di un tale poema povere critiche e misere osservazioni a proposito di un qualunque personaggio, di questa o quella scena. Io non saprei come fare onde far scaturire in queste righe tutta la bellezza di quest'opera di forza, di saggezza e di serenità. L'ingegno teatrale di Maurice Maeterlink si precisa e diviene ancor più personale. Lungo il dramma, quasi ad ogni scena, egli ci mostra la sua nuova e limpida filosofia, quella ch'egli ha divinamente chiarita nella *Vie*

des abeilles e nel *Temple enseveli*, un puro capolavoro! Ad ogni istante l'armoniosa prosa carezza il nostro orecchio con un dolce ritmo di versi – in un linguaggio seducente e pieno di colore, il poeta sa dirci cose infinitamente belle e profonde. È uno *charme* squisito ed irresistibile. Ogni digressione di Marco Colonna è un brano di pura ed altissima poesia. Ma tuttavia alcuni miei colleghi, ed uno dei più eminenti, Giustino Ferri, han chiesto dove mai noi troviamo in *Monna Vanna* che il Maeterlink si sia avvicinato alla vita. Ebbene, ma leggete dunque le strofe di bella prosa ritmica che ci sono dette da Marco Colonna: è tutto un inno d'amore alla vita che ci è decantata come la sola forza che meriti le nostre fatiche, i nostri sogni ed i nostri sacrifici. Sono alcune pagine indimenticabili e di un'adamantina purezza. Quale distanza dal Maeterlink di *Pelléas et Mélisande* e, checchè se ne dica, quale impressionante e pur serena evoluzione d'artista! La pietà del poeta sgorga dal raccoglimento in cui egli ha compiuta un'opera letteraria di pura bellezza, riflesso di una pura vita di poeta. Essa è viva e sicura, questa evoluzione, poichè *Mònna Vanna* si risente delle esitazioni di tutte le altre opere che l'hanno preceduta. E che dirvi della forma, del fremito di alta poesia che pervade ed anima tutta *Monna Vanna?* In un poetico linguaggio, uscito dai veli del mistero, ei canta già nella sua bella prosa gloriosamente la vita. E, come fu detto molto giustamente, quest'opera nuova di Maurice Maeterlink ha il tranquillo splendore delle messi che stanno per dare tutta la loro vita all'essere brutale che le falcerà. Quest'opera esala la saggezza, come un profumo in cui molto sole è disceso. E così il trionfo della sua opera è stato per noi il modo di testimoniare a Maurice Maeterlink quanto da lui e dalla sua opera i nostri spiriti avessero ricevuta un'incancellabile impronta.

Domenico Oliva è un probo ed austero scrittore. Egli ha un ingegno che sa unire la grazia al vigore, l'eleganza alla forza. È nutrito di una buona coltura ch'egli ama forse un po' troppo di far vedere; il che è il difetto di una qualità. Poeta, seppe darci nel *Ritorno* dei versi sentiti ed eloquenti. Critico letterario, egli ha nobilmente aiutato molti fra noi nell'arduo cammino delle lettere. E noi non lo dimenticheremo: io, almeno, non saprei mai dimenticarlo. Critico drammatico, egli è uno dei rari critici sinceri ed indipendenti, con un fondo di benevolenza, un'intenzione ascosa di bontà anche nel giudizio severo, cose che certo non gli rimprovero se penso che io non giudico solamente le commedie degli altri - il che sarebbe prudente - ma ho l'ingenuità di scriverne io stesso, ahimè! Autore drammatico infine, nella piena maturità dell'ingegno e degli anni, Domenico Oliva ha esordito con un colpo ardito, in cui egli ha certo dato prova di una grande ambizione. Ora, tra la maggior parte degli autori drammatici moderni, quasi oramai sprovveduti d'ogni spirito di battaglia e unicamente preoccupati per lo più del successo del pubblico e del successo misurato a furia di diritti d'autore, io amo quelli scrittori che portano sul teatro delle grandi ambizioni. Anche se appunto quelle alte ambizioni dovranno farli cadere a metà su la via del successo, il loro sforzo è nobile e meritorio. Non sapremo mai abbastanza lodare quelli imprudenti e quelli entusiasti che vi si arrischiano

La grande ambizione di Domenico Oliva è stata quella di portare su la scena la figura grandiosa e tragica di Massimiliano Robespierre agli ultimi giorni della sua vita di febbre, poco prima della sua miserabile morte su la ghigliottina tra il trionfo e la gioia di quella folla medesima che, fino a quel giorno, aveva tremato a udire soltanto il suo nome secco e duro come un colpo di scudiscio Io conoscevo già questo dramma dell'Oliva per averlo letto quando fu pubblicato in volume sette od otto

anni fa. Devo confessare che in parte esso mi fece iersera alla rappresentazione scenica una differente impressione.

Mi sembra infatti che, mettendo su la scena gli ultimi giorni della vita del grande rivoluzionario, cómpito dello scrittore era quello di mostrarci il dramma psicologico scatenato nell'anima di Robespierre, quando costui vedeva sprofondarsi tutto l'edificio della sua lunga opera di sangue, quell'edificio di tombe che crollando lo uccide e lo seppellisce. Ed io mi domandavo: come può aver mai l'autore dimenticato proprio quello che doveva fare? E mi sono ricordato che il dramma dell'Oliva, nella prima versione, era in sei atti e che l'atto soppresso per ragioni di brevità alla rappresentazione, ossia il quinto, era proprio quello in cui l'anima veemente di Massimiliano Robespierre fremeva ed abbrividiva nella convulsione suprema e disperata. Ora bisogna riconoscere che aver tagliato proprio quell'atto costituisce un grave errore. Noi avremmo avuto in esso Robespierre ben vivo dinnanzi a noi, quale lo vedemmo nei primi due atti, quale non lo ritrovammo più in tutto il resto del dramma.

Ho voluto subito sbarazzarmi di questa grave obbiezione che s'indirizza al dramma rappresentato e non già a quello scritto, poichè in questo vi è tutto quello appunto che io avrei sopratutto amato di trovarvi. Ed ho voluto sbarazzarmi subito di questa obbiezione per non avere più a fare all'Oliva che degli elogi per la ricostituzione storica, così pittoresca, così esatta, così possente ch'egli ha voluto tentar nel suo dramma: elogi anche per quell'ammirevole e forte secondo atto, l'atto del Comitato, svolto con mano magistrale, e sopratutto per quel quadro tumultuoso della Convenzione ove con una sintesi vigorosa ed efficacissima l'autore ha saputo darci una profonda impressione di quella terribile giornata e di quel legittimo assassinio.

Di un grande effetto tragico appare alla lettura l'ultimo quadro. A teatro invece questo effetto appare anche

troppo violento e brutale. E poi non cerchiamo di spiegare con ragioni artistiche le proteste che accolsero alla recita questo ultimo atto: spieghiamole con delle ragioni politiche. La satira della Rivoluzione, che tutto il *Robespierre* vuole assai chiaramente essere, diviene qui feroce. Ogni frase è una sanguinosa ironia. Una parte del pubblico aveva quindi buon gioco per ribellarsi. È la politica, ahimè, che ha impedito al *Robespierre* di aver fra noi un successo completo ed unanime come aveva avuto altrove. Questo successo era dovuto al grande ingegno di Domenico Oliva, alle grandi qualità del suo *Robespierre*, che sopra tutto al secondo ed al quarto atto affermano indiscutibilmente che nello scrittore che ora esordisce a teatro vi sono le forze e le facoltà che costituiscono un vero autore drammatico, le cui opere dovranno d'ora innanzi essere attese con legittima impazienza e con sicura speranza. L'opera eloquente e severa di Domenico Oliva ci dà affidamento delle più belle vittorie nell'avvenire. Iersera avemmo tuttavia la gioia di salutare più volte su la scena Domenico Oliva che non è solo un uomo di grande ingegno, ma è anche un nobile cuore. E come mai contro questo austero letterato, contro quest'uomo leale ed onesto, tante inimicizie, tante basse viltà avevano potuto coalizzarsi? Ah! che cosa sporca è in fondo una sala di teatro in una sera di prima rappresentazione! Non me lo dite: ho già avuto la ventura di apprenderlo a mie spese. In quelle sere le poltrone dei teatri divengono le fortezze della viltà umana..

Tra i giovani scrittori, Valentino Soldani è uno dei più serii, uno di quelli su cui v'è più da sperare. Ha tentato di risuscitare tra noi il dramma storico, e i due suoi primi tentativi, *Calendimaggio* e i *Ciompi*, hanno avuto così sicuri successi, che il giovane autore drammatico

avrebbe torto di non persistere su quel cammino in cui i passanti sono oramai assai radi, se noi non vogliamo chiamar drammi storici le mascherate imperiali, le *féeries* rivoluzionarie o le operette dantesche di Vittoriano Sardou o qualche altro timido ed insufficiente tentativo. Questo continuato successo del Soldani è meritato. Egli non si limita infatti a riprodurre un'epoca nelle sue apparenze esteriori, nella sua parte pittoresca, grazie ai sarti, ai parrucchieri, a bei costumi ed ai ricchi scenarii: ciò che ha precisamente, ed unicamente, fatto il Sardou riproducendo la Rivoluzione in *Termidor*, l'Impero in *Madame Sans-Gêne*, oppure - non dimentichiamolo mai, mio Dio! - l'Italia del Medio Evo in quel bizzarro ed insipido libretto d'opera ch'è il suo *Dante*. L'ambizione del Soldani è certo più alta, poichè egli non è solo uno scrittore, ma è un artista: non è solo un autore drammatico, ma è un poeta. Nelle sue ricostruzioni storiche ei non si limita a cercar pretesti a scenarii ed a costumi, ma egli tenta di far rivivere l'epoca nel suo spirito, tenta di risuscitare e di far fremere ancora l'anima tumultuosa della folla.

Talchè i suoi drammi non sono tessuti diafani e luccicanti che, spiegati, possono fare un manto regale e che tuttavia passerebbero agevolmente attraverso un anello o resterebbero celati nel cavo di una mano. Essi non sono neppure dei *vaudevilles* storico-aneddotici a cinquanta personaggi e con molte comparse pittoresche e sontuose. I suoi drammi sono opere d'arte, incomplete, incerte, sovente difettose, ma pur sempre opere d'arte schietta e sincera. Tali i *Ciompi*, che sono una commedia tecnicamente abile ed armonica nelle proporzioni che il teatro esige. Invece essa è difettosa nella sua essenza. La vibrazione dell'anima rivoluzionaria del popolo fiorentino vi è molto spesso frammentaria. Noi vediamo, è vero, i gesti, le attitudini degli uomini, i movimenti della folla, gli effetti del tumulto, ma non ne penetriamo sempre l'ispirazione, i sentimenti e le cause. Trovo sopra tutto

che l'idea fondamentale dell'opera non è chiara. Nella sua eroina l'autore ha voluto simbolizzare Firenze che, dopo il grande sforzo rivoluzionario del suo popolo, colpita dalla peste del 1389, si vede abbandonata da tutti i suoi, nel disordine, nella paura e nella morte. L'idea è certamente grandiosa e bella. Ma non è chiara. Nei *Ciompi* noi vediamo il dramma di una donna sola e non la tragedia di una città intera. Tuttavia siamo innanzi ad una opera sobria e vigorosa, adornata da una fedele ricostruzione storica e piena di un ampio e felice movimento drammatico.

BRACCO, BRIEUX, BAFFICO, PRAGA

Maternità, commedia in quattro atti di ROBERTO BRACCO — *Petite amie*, dramma in tre atti di EUGÈNE BRIEUX — *Sulla soglia*, commedia in tre atti di GIUSEPPE BAFFICO — *L'ondina*, commedia in quattro atti di MARCO PRAGA.

Per *Maternità* di Roberto Bracco comincerò col ricordare che questa commedia ha già riportato in tutte le città italiane successi clamorosi. Iersera a Roma la commedia esordì al primo atto come un trionfo; discese al secondo atto a un successo molto tiepido per risalire al grande successo coi due ultimi atti. Dico subito questo perchè questo esito appunto ci spiega e ci indica la manchevolezza parziale di quest'opera. Il primo atto, atto d'esposizione, è perfetto ed è al di sopra di qualsiasi elogio. Noi vediamo in esso la marchesa di Castelfranco arrivare in casa di un intimo amico di suo marito, il tranquillo Maurizio Dorini, e nascondersi dietro una tenda per udire quali sono le opinioni vere di suo marito sul conto suo. Il marito sopravviene infatti e si mette a parlare, a parlare, a parlare. Si dichiara soddisfattissimo della gravidanza di sua moglie, che sopraggiunge finalmente dopo dieci anni di matrimonio, quando egli si era proprio deciso a perdere ogni speranza. Egli dubita molto e seriamente, e aggiungerò subito, a torto, dell'onestà di sua moglie. Io dubito, egli racconta al suo amico, il tranquillo Dorini, che è sui carboni ardenti e che deve rimanerci, di essere veramente il padre di questo marmocchio che sta per venire: ma me ne sto zitto, perchè così mi

torna conto. Infatti mio zio, il duca di Vigena, che è ricchissimo e che è in lite con me, non consentirebbe ad una utile e fruttifera riconciliazione se non nel caso che un mio rampollo ne fosse l'intermediario. « È un grazioso mascalzone, non vi pare? » Ma tutto questo, nel primo atto della commedia di Roberto Bracco, è chiaro, spiritoso, squisito, fresco - in una sola parola è la perfezione. Continuiamo. Ahimè, la marchesa ha udito tutto: e si capisce, poichè era lì per questo. In una scena del secondo atto, veramente potentissima, ella provoca lo scandalo: dichiara innanzi a suo marito e al duca di Vigena - e a che prezzo! - ch'essa ha un amante e che il bambino che elle porta in seno non è del marito. E poichè la si accusa di essere l'amante del tranquillo Maurizio Dorini, che, poveretto, non sa più che pesci pigliare, ella non protesta, si calunnia eroicamente per sottrarre all'uomo vile e cinico, ch'è suo marito, la possibilità di compiere il calcolo, l'affare disgustoso e vile ch'egli ha fatto su l'onestà di sua moglie e su la nascita di quel figlio di cui egli ha la bassezza di non credersi padre. Ed ecco che la giovine e coraggiosa donna rivendica altamente i suoi diritti di madre. La paternità non è sicura: solo la madre è sicura della sua maternità. Di questo oscuro e tremendo diritto della donna, ella approfitterà per conservare la sua creaturina tutta intiera e solamente al suo infinito amore di madre. Ella abbandonerà quel personaggio vile ed equivoco che è suo marito. Ed un tal marito, che tuttavia teme ancor sempre lo scandalo, non può che consentire.

E qui troviamo il difetto che ha un poco messo fuori di strada molti spettatori. Tutto ciò che io vi ho molto malamente e sciattamente riassunto e che costituisce la materia del secondo atto, ha talvolta su la scena un'apparenza paradossale che rivela troppo la presenza costante dell'autore dietro le quinte per far muovere in questo o quel modo i suoi personaggi - il marito, la moglie ed il supposto amante - per risolvere in tutt'altro modo la com-

media. Ma l'autore ha innanzi a sè la sua tesi. Vuole arrivare a sostenerla e a dimostrarla. Deve fare per questo una svolta o un giro vizioso? Lo fa. E poichè è un grande, un prodigioso autore drammatico - oh, bisogna ben riconoscerlo! - egli lo fa con una destrezza incomparabile, con una suprema sapienza delle risorse teatrali, con una abilità formidabile di cui io non ho mai compreso come oggi, con tanta intensità, nel tempo stesso, la grande utilità ed il non meno grande pericolo.

Tuttavia, pare impossibile, questo piccolo scoglio è stato sufficiente ad allontanare per un poco il pubblico dallo spirito informatore della commedia di Roberto Bracco. Ma è anche subito ritornato a lui fin dal principio di quell'ammirevole terzo atto in cui la giovane madre viene a sapere che la sua creatura adorata non potrà mai nascere, poichè per salvare lei stessa, la madre, la povera creatura appena veduta la luce dovrà chiudere per sempre gli occhi per un istante socchiusi alla vita. Ripreso già al terzo atto, il pubblico è stato completamente conquistato al quarto - potente, impressionante, vero atto di tragedia, alto e commovente poema della tenerezza materna! - quel quarto atto in cui la giovane madre disperata di veder precipitare così miseramente il bel sogno tanto amato e tanto sognato e per non abbandonare la creatura ch'ella ucciderebbe fatalmente al momento di darle vita e per non sopravviverle, si getta a terra col grembo: uccidendo sè stessa ella uccide così anche la sua creatura già condannata. Poichè ella non ha potuto avere nella vita quel figlio che tutte le sue viscere materne hanno bramato, ella lo avrà nella morte.

Ho già detto qual'è a mio parere l'ostacolo che la commedia di Bracco ha incontrato per un breve momento. Certamente quel carattere forzatamente arbitrario del secondo atto ha diminuito un poco l'eloquenza appassionata e la forza di persuasione drammatica dei due atti seguenti. Ma è questo, in fondo, il carattere essenziale dell'ingegno

e dell'arte di Roberto Bracco. Egli ricerca un poco l'occasione, si compiace assai volentieri nel caso di psicologia raro e complicato. Poeta, egli si slancia talvolta verso la poesia, noncurante di sapere se il pubblico avrà ali capaci per seguirlo fin lassù in alto. Drammaturgo mirabile, maestro incontestabile nell'arte del teatro, egli si prepara con piacere delle gravi difficoltà per aver poi la gioia e l'orgoglio di superarle con un solo salto, grazie alla forza affascinatrice del suo ingegno che giunge a tutto e che si fa seguire da noi tutti fin dove gli piacerà di condurci. Noi lo seguiremo anche talora senza essere d'accordo, lo seguiremo magari anche con dispetto. ma lo seguiremo, siatene certi, fin dove vorrà: la sua forza la vince sempre, checchè noi si faccia o si voglia fare, su la nostra resistenza.

Maternità è dunque un'ammirevole commedia, piena e splendente d'ingegno originale, formidabile di abilità, illuminata di poesia, umana e paradossale volta a volta - come la vita, del resto - eloquente e forte, commedia che ci fa fremere di rabbia e che ci trasporta di entusiasmo! Consideratela attentamente: essa comincia tra gli scoppii di risa; poi, a poco a poco, il riso scompare, il dramma s'addensa e si avanza, scoppia freneticamente, e la commedia che aveva principiato nei movimenti graziosi ed eleganti, bizzarri un poco, di una commedia leggera, diviene dramma ardente e veemente e si chiude in una tragedia umana di straordinaria potenza. E vi è in *Maternità* quel terzo atto idilliaco, pieno di poesia e di grazia tenera, in cui molti bambini mettono lo splendore dei loro riccioli d'oro, realtà viventi del sogno materno che la giovine donna, ahimè, non potrà più ritrovare e coronare che nella morte. E vi è anche quel quarto atto, che non è più un atto di teatro ma, che diviene un poema, il poema inebbriante, disperato e commovente della tenerezza materna e l'invocazione alla gioia di essere madre innalzata da quella giovine donna che non lo sarà mai

e che raccoglie e aduna nel suo povero cuore, come in un fervido rogo, la tenerezza e l'ardore di cento cuori di madri.

Roberto Bracco oramai non è più su la via della notorietà: egli è già su la soglia della fama o almeno di qualche cosa che le somiglia. La sua opera tutta, così forte, così bella, così personale, così alta e nobile ed austera anche nei suoi errori, la sua opera che ha tutti gli eccessi di qualità e di difetti delle opere in cui alcuni scrittori sanno sprigionare e raccogliere poi tutta una personalità, tutta un'originalità, quest'opera è oramai profondamente, ampiamente, rispettosamente discussa da noi ed all'estero. Qual'è l'autore drammatico nostro che ci dà oggi più di Roberto Bracco l'impressione di uno scrittore che cerca del nuovo e che porta la nobiltà di alcune alte idee su le tavole del palcoscenico ov'egli si muove con la padronanza e la scienza di un vero maestro? Inchiniamoci dunque a questo nobile scrittore che ha in sè e trasfonde in ogni sua opera un nobile ideale. Roberto Bracco non onora solamente il teatro italiano, ma ha oramai preso posto, vittoriosamente, tra i cinque o sei più illustri scrittori di tutta la letteratura drammatica contemporanea: Gerardo Hauptmann e Maurice Donnay, Max Halbe e François De Curel, Pinero e Georges de Porto-Riche gli fanno corona.

La petite amie di Brieux è una strana commedia. Non è quel che sembra e sembra quel che non è. Non ostante le sue apparenze la commedia del Brieux è opera niente affatto volgare. Per due intieri atti *Petite amie* è una commedia crudele e feroce. Ammiro il Brieux che, con molto coraggio, con molta crudeltà, ma con molta arte e con un lodevolo senso di verità e di giustizia ha trascinato nel fango una delle più tristi sciocchezze dell'epoca nostra,

vecchia eredità di altri tempi: il dispotismo di certi padri, intendo, contro i quali la legge non lascia ai figli tirannizzati alcuna risorsa, non una sola via d'uscita e di salvezza. Coloro che alla rappresentazione di *Petite amie* gridavano con borghese ottimismo di piccoli cervelli: « Andiamo, via! genitori simili non esistono! » sapevano bene di mentire, sapevano bene che il Brieux esponeva innanzi a loro della verità crudele. Se qualche scrittore dal pugno saldo piglia pel collo le false onestà e le obbliga a guardare su la scena quel ch'esse hanno fatto e quel ch'esse fanno, queste hanno i soprassalti, le nervosità, le ribellioni dei fatti cui si fa mettere il muso nella loro sporcizia. Ieri sera, ciò che è strano, esse non hanno nemmeno tentato di ribellarsi. L'ingenuità di quei candidi spettatori non si è risentita. Al contrario, hanno applaudito, e calorosamente, alla fine di ogni atto. Ed è bizzarro osservare che il Brieux ed il Wolff hanno trattato nella *Petite amie* e nel *Secret de Polichinelle* lo stesso soggetto, ma il primo vedendo tutto nero e il secondo vedendo tutto rosa. Ed il buon pubblico applaude cordialmente le due versioni, la nera e la rosea, la pessimista e l'ottimista, dell'identica situazione: il che è prova, certo, di ammirevole ecclettismo.

Per ritornare direttamente a *Petite amie*, credo inutile narrarne il soggetto. Bisogna vederla questa commedia lacerante e nera, che almeno per due atti è veramente una riproduzione fedele e vibrante della vita vera, non della vita scenica, della vita che noi viviamo o che noi vediamo vivere tutti i giorni. Quale forza d'osservazione, quale vigore, quale verità nei caratteri! Tutto questo è eccellente e la scena finale del secondo atto, quel grido lacerante della povera amante, è qualche cosa più che eccellente: è ammirevole. Ma, disgraziatamente, tutte queste belle, tutte queste buone cose si guastano al terzo atto. Brieux ritorna alla sua tesi ch'egli deve necessariamente spingere alle estreme conseguenze per dimostrarla, e ciò

a detrimento della verità e dell'umanità dell'opera sua. La fine del dramma, infatti, avrebbe dovuto commoverci profondamente. Nulla si è mosso nel mio cuore, invece, perchè sentivo troppo che quell'epilogo, che quello scioglimento non si basavano su la verità o su una logica necessità, ma vi si scorgeva la volontà dell'autore. Essi non erano che assurdi e voluti. Talchè *Petite amie*, che senza quel terzo atto avrebbe potuto essere un'opera di prim'ordine per verità e semplicità, non è più che un'opera notevole del Brieux, in gran parte degna di questo autore severo, probo, profondo, che sa la sua via e non la dimentica.

In questa commedia il sociologo Brieux ha fatto a Brieux, autore drammatico, il brutto tiro di fargli guastare un atto intiero. E dire che senza quel terzo atto... Ma oramai non c'è più niente da fare. Contentiamoci.

Giuseppe Baffico è scrittore probo e vigoroso. Lasciamo da parte i suoi primi successi, che sono stati troppo facili, troppo clamorosi e per questo più rapidamente dimenticati. Ma consideriamo le sue ultime commedie: *I disertori*, una bella commedia moderna, sovente profumata di poesia: *Il germe*, piccolo dramma di famiglia, rapido e fremente: *Le colpe degli altri*, commedia di violenta audacia che ha sovente urtato il pubblico, ma che ha assunto per questo, a parer mio, un valore superiore. Tutte queste opere, certamente ineguali, ma notevolissime, che uniscono difetti facili ad evitarsi a qualità difficili ad eguagliare, tutte queste commedie rilevano lo stesso vigore di un buon autore drammatico, la ricerca di un artista che invece di passare comodamente per la strada degli altri, ha la costanza e l'ardire di aprirsi da sè, con la sua forte volontà di ligure tenace, il suo bel sentiero. E questo è eccellente. Il Baffico conosce il teatro, ne sa le risorse, non ne ignora le leggi, ammettendo che si possa ancora ammettere per il teatro una specie di decalogo torturatore in questi tempi di anarchia intellettuale che,

sola, può essere l'origine e la sorgente di qualche bella e grande cosa.

Sulla soglia è commedia degna di essere messa a fianco delle compagne che l' hanno preceduta e che or ora ho elogiate. Direi anche che è una bellissima commedia se non ci fosse un quarto atto che mi è sembrato fuori di posto ed arbitrario. Vediamo. La commedia principia con un atto eccellente, esatta e forte pittura di costumi borghesi. Questo atto solo basterebbe a consacrare la perizia di un autore drammatico. Anche il terzo atto è forte ed eloquente, tranne in un incidente di un biglietto da mille lire che si sarebbe potuto sopprimere, poichè viene a spezzare l'effetto della scena principale tra i fidanzati, scena mirabile, eloquente, appassionata, svolta con mano magistrale. È qui che la commedia acquista il suo valore morale, è qui che noi comprendiamo il suo titolo *Sulla soglia.*

Il Baffico ha voluto presentarci gli uomini mancati, i *rabés* della gloria, dell'arte, della ricchezza, dell'amore, poveri rottami nell' oceano della vita, tutti quei poveri uomini mancati e predestinati a rimanere su la soglia di tutto ciò ch'essi avevano desiderato o sognato, impotenti a forzare, a violentare l'entrata nel tempio, incapaci tuttavia a rassegnarsi e a rifare la strada. Tutto questo è molto bello, molto umano e molto vero. Ed il carattere di Arturo, il giovane musicista che precipita col suo ingegno mediocre, per il suo ingegno mediocre, nelle peggiori abbiezioni e nei più bassi accomodamenti della sua coscienza, è arditamente ed energicamente creato. Quest'uomo vive su la scena con sincera intensità. Quel tipo noi l'abbiamo incontrato, noi l'abbiamo conosciuto. Noi gli passiamo accanto ogni giorno per via, a teatro, al caffè, ed è rassomigliante al ritratto, sobrio ed efficace, che l'autore drammatico ce ne fa nella sua commedia. Aver messo in piena luce una figura come questa, merita allo scrittore il più fervido elogio, ed io perdono per questo all'autore di aver contrapposto a quest'uomo *vero* una figura di maniera.

eccessivamente romantica, che non è ben definita e che è e resta indeterminata e falsa.

Ma ecco che dopo due atti eccellenti il Baffico ci presenta un terzo atto di cui confesso di non avere ben compreso la ragion d'essere. Esso non ci fa assistere che alla morte malinconica di una povera e vecchia signora. E mi sembra che l'autore, certo senza volerlo, abbia ricorso ad elementi di facile emozione che io non so decidermi ad amare. Invece di sviarsi in una nota sentimentale, il Baffico, scrittore assetato nobilmente di verità, doveva andare sino in fondo e mostrarci l'uomo mancato fino all'ultimo scalino della sua abbiezione. Tuttavia queste poche restrizioni che ho creduto di dover fare non m'impediscono di ripetere che *Sulla soglia* è opera molto notevole e che il suo autore continua a contare nel gruppo di quelli scrittori drammatici su cui il teatro italiano può far riposare larghe e belle speranze. Egli ha le qualità dell'autore drammatico di razza. Non mancherà certo di darci l'opera bella e definitiva che le sue ultime commedie ci fanno fortunatamente presentire come molto vicina.

Non mi restano che poche righe per *L'ondina*, la nuova commedia di Marco Praga. Vi è in questa commedia la scena finale del secondo atto profonda, nervosa, viva, mirabile, che è certo fra le più belle scene che io abbia mai veduto a teatro, di una verità atroce, di un'arditezza crudele ed amara. Tutto il resto, tranne il quarto atto, che ha anche cose bellissime, non è a questa altezza, quantunque mi sembri e sia l'opera di uno scrittore che conosce l'arte sua con suprema abilità e che conosce soprattutto il suo pubblico. Senza far complimenti egli afferra pel bavero il pubblico e questo si lascia trascinare anche prima di essersi lasciato convincere.

Nell'*Ondina*, Marco Praga ci presenta il caso di un

giovane ricco, malato, debole di volontà, che sposa una ballerina che è stata una ragazza onesta, che non è probabilmente troppo bene educata, ma che l'ama con tutto il cuore ed ha per lui una profonda devozione. Ma quest'uomo è geloso e sospettoso. Debole, egli permette a sua moglie di rivedere le sue antiche amiche. E qui egli giunge alla follìa. Furibondo, ebbro di gelosia, non vedendo la tenerezza che sua moglie ha per lui nel suo cuore, ribellandosi all'idea di essere per sempre legato ad una donna che lo rende ridicolo, egli insulta atrocemente questa povera innamorata, arriva persino a colpirla. Ella fugge dalla casa coniugale. Ritorna alla scuola di danza, fra le antiche sue compagne del corpo di ballo della *Scàla*. L'edificio della sua felicità crolla: è il caro sogno della sua onestà che sparisce. Ella ridiventerà ballerina, diventerà una donna mantenuta. Ma suo marito, già ammalato, peggiora. Anzi è sul punto di morire. Amorosamente ella ritorna presso di lui, dolcemente lo consola, caritatevolmente si rassegna alle sue crudeltà di moribondo. Ma fra loro vi è un uomo che ama l'ondina. Questa a sua volta prova della tenerezza per lui. Lontani, essi attenderanno dunque quella morte che si avvicina. Poi, si ameranno. La povera ballerina ricomincerà la sua vita che non sarà più basata su un malinteso pieno di amarezza e su un errore pieno di tristezza.

Tutto questo è umano e vero. Molte scene sono svolte con una estrema perizia teatrale. Ma è sopratutto nella seconda metà del secondo atto ed all'ultimo che noi ritroviamo con tutto il suo ingegno aspro e vigoroso il celebre autore della *Moglie ideale*, delle *Vergini* e del *Bell'Apollo*, questa bella cosa misconosciuta, che dovrebbe un giorno o l'altro avere la sua clamorosa rivincita. Il resto, lo ripeto, è un po' forzato, un po' voluto. L'artista cede a volte la mano all'autore drammatico espertissimo. Il pubblico glie n'è quasi riconoscente, ma io ne sono desolato.

Comunque, nel suo insieme, *L'ondina* di Marco Praga è degna dell'eminente scrittore che l'ha firmata. Essa rappresenta il felice ritorno al teatro di uno dei nostri più forti autori drammatici. Ed è doveroso rendere omaggio di molta stima a questa nuova commedia di Marco Praga, che è certamente molto ineguale, ma che vi interessa e vi turba dal principio alla fine, per quello ch'è artistico e per quello che non lo è, tanto per quello che è bellissimo quanto per quello che è meno bello.

SIMONI, SÉE, WOLFF, BERTOLAZZI, BUTTI

La vedova, commedia in tre atti di RENATO SIMONI — *L'indiscreto*, commedia in tre atti di EDMOND SÉE — *Il segreto di Pulcinella*, commedia in tre atti di PIERRE WOLFF — *La casa del sonno*, commedia in quattro atti di CARLO BERTOLAZZI — *La cornice*, commedia in tre atti di PIERRE WOLFF — *Il gigante ed i pigmei*, commedia in quattro atti di E. A. BUTTI.

Da quando esercito il mio mestiere di critico drammatico raramente ho veduto una così cordiale comprensione tra palcoscenico e platea come per la *Vedova*. La folla era conquisa e vibrante, e questa conquista era stata fatta dall'autore con l'aria quasi di non averlo voluto, con un'eleganza amabile, una fine noncuranza, un'abilità che si nasconde ed un'agilità di mano così sapiente che potrebbe diventare pericolosa. E mi spiego subito, perchè con questo avrò subito detto tutto quello che trovo da rimproverare alla *Vedova* di Renato Simoni, e non avrò più da fare alla commedia ed al suo autore che degli elogi e dei complimenti. Questa è l'opera di esordio di un giovane scrittore di molto ingegno e che di questo aveva finora dato prova in molti articoli su le commedie degli altri. Ebbene, la *Vedova* non sembra mai l'opera di un esordiente, fosse anche questo esordiente dotato, come nel caso del Simoni, del più grande e fresco ingegno. Mai un oblìo, mai una debolezza, mai un difetto che si possa rimproverare all'uomo di teatro. Il giovane autore ha la scienza del teatro, possiede tutti i segreti del mestiere, ha sotto le sue mani tutte le corde della lira che commuove o diverte il pubblico.

Ed ecco qual'è il pericolo cui ho alluso poco prima. Io temo una così grande abilità. Vorrei più semplicità, più abbandono, meno padronanza su sè stesso. Stupirò molte brave persone dicendo questo, ma non me ne importa: so quel che dico ed il Simoni mi comprende bene. Infatti, tra tutte le sue abilità ed in più delle sue abilità, egli ha anche quella di aver l'astuzia di nascondere la sua ammirabile abilità e di apparire tanto più semplice quanto meno è spontaneo e quanto più è complicato. Non ve l'ho forse detto? Questo esordiente è già un maestro. Ed io temo tanto sfoggio di abilità per l'autore della *Vedora*, perchè egli può avere certo un avvenire radioso e perchè vorrei ch'egli fosse un grande artista - ed egli può ambirlo - e non già un grande uomo di teatro, come si suol dire.

Ma, dopo aver fatto queste riserve, devo anche dire che la commedia di Renato Simoni è nobile e seducente, e che non ostante la leggerezza e l'esilità del soggetto - una vedova che si rifugia nella casa dei genitori del suo povero marito che non l'amano, ch'ella sa tuttavia conquistare con la sua bontà, e ch'ella abbandonerà più tardi per seguire l'illusione d'un nuovo amore - quest'opera non è affatto monotona. Piccoli quadretti ironici di vita provinciale la rischiarano di piacevoli sorrisi. Le emozioni vi sono logicamente graduate, ma, ahimè, scorgo troppo sovente l'artificio dell'autore, che ne precipita a suo piacimento gli scoppii. *La vedova* esce coraggiosamente dal comune ed è prova di un'alta ambizione letteraria che l'autore realizza in parte, anzi in grandissima parte... Essa attesta inoltre nel Simoni il raro dono della visione e dell'esecuzione drammatica. Essa è infine, e lo dico con sincerità e con ammirazione, un esordio che fa una vera e grande impressione, la promessa sicura di un grande avvenire per il giovane e squisito artista che ne è l'autore.

Ed è questo appunto che mi spinge ad augurare che Renato Simoni scriva una commedia meno abile, ch'egli

dimentichi un poco tutti i segreti di pulcinella, vecchi ed usati senza dubbio, ma tuttavia pur sempre solidi tra le mani degli esperti commediografi. Renato Simoni ha tutte le qualità. Ha la materia nel suo cervello e lo strumento nella sua mano. Inoltre, egli è un poeta. La sua opera è ricca di bella, di sana, di profonda poesia. Dovunque noi ritroviamo il tocco leggero, delicato, squisito d'un vero poeta, la grazia nel tempo stesso seducente e potente di un vero artista. Ed io non voglio quindi considerare *La vedova* che come la prima pietra di un grande edificio d'arte, di poesia e di bellezza, che Renato Simoni saprà e dovrà innalzare per il teatro italiano, dopo questa sua splendida e trionfale prima battaglia.

Che disillusione! Questa commedia, *L'indiscreto*, di Edmond Sée, ci giungeva coperta dai fiori più retorici di tutta l'alta critica parigina. C'è un'alta critica, come c'è un'alta banca e un'alta scuola: e in fondo è sempre la stessa cosa... Noi desideravamo per questa commedia, che, lo confesso, alla lettura sembra squisita, un successo cordiale: invece ha fatto un tonfo irreparabile. Il soggetto del *L'indiscreto* è tuttavia bizzarro, originale, grazioso: si tratta dell'innamorato indiscreto che vuol giustificare la sua incorreggibile indiscretezza con l'ebrietà del suo amore e della sua felicità che hanno l'uno e l'altra bisogno di espandersi. Ma, ahimè, su la scena Rivolet non ha ombra di vita. Egli ci sembra un fantoccio, ingenuo sempre, sovente imbecille, cui l'autore si diverte a far dire cose complicate e che con costanza leggera voglion sembrare profonde. L'azione non esiste in questa commedia svolta con una ingenuità ed una insufficienza che sono incomprensibili in un giovane scrittore quale è Edmond Sée, autore di quei due gioielli che sono le *Miettes* e le *Brebis* e riconosciuto come una gloriosa promessa francese della

giovane scuola drammatica dell'epoca nostra. Entrate ed uscite di personaggi che sollevano l'ilarità (quel povero Rivolet non poteva più entrare in scena ed uscirne senza scatenare un Niagara di formidabili risate!): battute commoventi che diventano comiche; giravolte di sentimenti ed anche di caratteri che non sono certo più giustificate dei salti e dei giri delle piccole marionette che divertono i nostri figlioli, e infine tirate, lunghe tirate ad ogni scena, molto bene scritte, deliziosamente scritte, ma troppo scritte. Insomma, l'autore dell'*Indiscreto*, che è certo scrittore di grande e ricco ingegno, partito per l'idea della sua commedia da un eccellente punto di partenza, si è sperduto per via, si è smarrito nella selva delle scene pericolose, nel laberinto di preziosità e di sottigliezze, che sono sovente molto squisite, ma che non riescono a sorpassare la ribalta e muoiono fra le quinte. Talchè questa commedia, che avrebbe potuto essere un piccolo capolavoro, quasi classico, secondo la moda degli autori del secolo XVIII - ed ecco appunto gli esempii che Edmond Sée ha voluto seguire - è condotta in tal modo, che l'arditezza vi sembra imprudenza, la novità stravaganza, la verità goffaggine e, ciò che è ancora più grave, l'ironia vi sembra ingenuità. È un curioso fenomeno di incomprensibilità reciproca fra l'autore ed il suo pubblico.

Può anche darsi, ed io anzi lo credo, che Edmond Sée sia stato vittima del titolo della sua commedia: *L'indiscreto*. Così come Andrieux nel suo fine *Etourdi*, Destouches nel suo *Ingrat*, Gresset nel suo *Méchant* e, ridiscendendo al XVII secolo, come Dancourt nel suo *Chevalier à la mode*, Régnard nel suo *Joueur*, Dufresny nell'*Esprit de contradiction*, Pierre Corneille nel suo *Menteur* - e non parlo di Molière - così Edmond Sée ha voluto darci una semplice commedia di carattere, ciò che ha un sapore di civetteria un po' classica in questi tempi di rivoluzione un po' da per tutto. Solamente il fatto di avere limitato *L'indiscreto* ad una commedia di carattere, ci dava il di-

ritto di esigere un personaggio più studiato, più approfondito e più vivo che non sia quel povero e giovine signor Rivolet. Per questo dunque la commedia è difettosa e monotona. Iersera il pubblico diceva di essersi annoiato. No, la commedia del Sée non annoia, perchè c'è in essa troppo ingegno; essa irrita invece perchè si vede continuamente tanto ingegno sprecato. E dire, tuttavia, che alcuni particolari e scene intiere non sono sprovvisti di qualche cosa piacevole e squisita. Tutto sommato, *L'indiscreto* di Edmond Sée non mi è sembrato precisamente una cattiva commedia, ma una commedia debole, inconsistente, disseminata, inorganica, violentemente paradossale, tutta in fronde e frascami, niente affatto raccolta e vigorosamente concentrata. Tutt'altro effetto la commedia del Sée mi aveva fatto alla lettura. Ho avuto torto allora o l'ho quest'oggi? Evidentemente è la prima volta quella in cui mi sono ingannato, poichè, per quanto dicano gli autori drammatici, non è per il volume e per il lettore che si scrivono delle commedie, ma bensì, ricordiamocelo spesso, per il palcoscenico e per la folla delle platee.

Sarei quasi tentato di tener rancore a Pierre Wolff, il cui ingegno è sicuro e di cui l'opera drammatica è così moderna, così nervosa e così aspra. Vorrei, dicevo, tenergli rancore per *Il segreto di Pulcinella*, perchè la sua commedia è veramente graziosa e perchè noi avremo, adesso, ahimè, una nuova fioritura di teatro al latte-miele, sorridente, sentimentale, di questo nuovo teatro *rose* che con un molto facile gioco di parole è stato contrapposto a quel teatro *rosse* che è oggi in decadenza, dopo di essere stato in gran fiore e di aver portato alla fama molti fra i principali autori drammatici della Francia contemporanea. So bene quel che si rimprovera a quelli amari scrittori che ebbero il torto di esserlo troppo e di non

indorare, per principio, le pillole che ammannivano al pubblico. Ma questi scrittori ebbero tuttavia il merito di imporre alla folla spettacoli che anzitutto non lusingavano i gusti fiacchi ed eleganti degli spettatori dei nostri moderni teatri. È certo più bello e più nobile per un artista usar violenza al pubblico che curvargli remissivamente la schiena. Oggi, invece. dopo il grande successo di Alfred Capus, gli autori si dividono in ottimisti e pessimisti. Non credo che la ragione sia con gli uni o con gli altri, poichè pessimismo ed ottimismo son due dottrine filosofiche che forse non valgono una più dell'altra. La saggezza per un autore drammatico sarebbe di non dirci se la vita è buona o cattiva, ma di riprodurcela quale essa è, buona e cattiva nel tempo stesso.

Ma, venendo al *Segreto di Pulcinella*. questa commedia ottimista di uno scrittore che è stato pessimista fino a ieri, mi preoccupa vivamente su la sincerità del suo autore. Riconosco tuttavia ch'essa è fine, graziosa, commovente, anche troppo. Ma non posso non ricordarmi che Pierre Wolff ha fatto a teatro qualche cosa che lusinga meno la folla, ma che noi amavamo molto più: ricorderò *Leurs filles* e *Le béguin* per limitarmi alla prima ed all'ultima commedia dell'epoca in cui il Wolff era sincero e ci riproduceva la vita quale egli la vedeva e non già a traverso delle lenti rosee messe innanzi ai suoi occhi. perchè così vuol la moda dell'annata parigina.

I coniugi Jouvenel sono due eccellenti persone che, maritate da molti anni, hanno saputo conservare l'uno per l'altra una sincera e fedele tenerezza. Essi vorrebbero ammogliare il loro figliolo Enrico, ed ecco che un'occasione si presenta. Enrico è un figlio eccellente, anche lui! Tuttavia non obbedirà a suo padre, perchè il suo dovere di galantuomo è di far questo. Egli infatti ha un'amante e da costei ha avuto anche un bambino. L'amante, naturalmente, è una donna eccellente ed il figlioletto, naturalmente, è un amore di bimbo. Enrico dichiara dunque

lealmente ai suoi genitori di non potere sposare Ginevra Langeac perchè ha un'amante ed un bimbo. Guardate... Ecco qui la fotografia del marmocchio... Com'è grazioso non è vero? L'anima di un nonno e di una nonna si desta nei coningi Jouvenel. Anche questo è naturalissimo! Ess sono commossi vedendo che quel marmocchio somiglia tanto a suo padre, al loro figliolo... Già gli vogliono un po' di bene. Anche per la loro nuora improvvisata ess non serbano odio. Vorrebbero, anzi, tutti e due di nascosto andare ad abbracciare il loro bel nipotino. Tuttavia non osano confessarsi reciprocamente questo affettuoso deside rio che li tormenta. Jouvenel teme di offendere il rigor di sua moglie, e la signora Jouvenel ha da parte sua i mede simi scrupoli. Tuttavia tutto finisce bene. I ragazzi si spo sano e tutti sono felici, attori, autore, spettatori, e persino i suggeritore piange dolci lacrime sotto la sua cuffia verde Tutto ciò è grazioso, delicato, osservato con ottimism incantevole e riprodotto con molta abilità. Sono quadrett di vita famigliare che richiamano alla memoria certi de licatissimi *interni* dei pittori olandesi. Tuttavia Pierr Wolff abusa un poco troppo dell'equivoco. Un eminent critico diceva nei corridoi, alla prima rappresentazione « È una *pochade* lacrimosa! » La definizione era forse un po' troppo eccessiva, ma, talvolta, vedendo l'equivoco pro lungarsi e moltiplicarsi, ero quasi tentato di trovarla giu stissima. Comunque, in questa commedia Pierre Wolff ha ricamato scene squisite, spiritose e finemente commoventi La commedia è piena di emozione, di un'emozione ele mentare, ma alla quale, appunto per questo, non si pu resistere. Alla fine la commedia vi lascia incerti, ma su momento vi colpisce e vi seduce. Tutto è seducente, gl attori, l'autore, i nonni, la coppia d'innamorati, quel bimb roseo e biondo, tutta quella bontà, tutti quei pianti d gioia. Si piange sorridendo per tre ore di seguito. È una squisita oleografia sentimentale. E l'autore che l'ha pensata ha certo molto ingegno, ma ha anche maggiore furberia

Carlo Bertolazzi è un autore drammatico di vero ingegno ed è un artista autentico. La sua ultima commedia, non ostante i suoi difetti, che sono numerosi, è un'opera forte, che impressiona, che scuote, perchè è umana e perchè un uomo vi vive e vi si agita non nella finzione scenica, ma nell'umile e profonda verità della vita. E questo basta perchè si possa dire che un'opera drammatica, anche difettosa, non è stata scritta inutilmente.

Carlo Bertolazzi nella *Casa del sonno* ci presenta il mondo dell'alta banca e dei grandi speculatori. Egli ce lo dipinge con pennellate di colore fedele ma insufficiente. Ma può anche darsi che la sua ambizione non fosse quella di riprodurci l'ambiente del mondo degli affari e degli affaristi. Voleva forse limitarsi a mostrarci un uomo in quell'ambiente appena delineato, farlo vivere innanzi a noi nella pazza ubbriachezza della borsa, nell'accanito inseguimento del denaro, farlo finire nella rovina di sè stesso, non solo, ma anche di tutti coloro che lo circondano, ch'egli ama e di cui avrebbe voluto assicurare la più grande felicità. E quest'uomo, lo ripeto, vive con straordinaria intensità nella *Casa del sonno*. Noi lo vediamo, lo comprendiamo, lo conosciamo, lo seguiamo a passo a passo nella sua via fatale. E che m'importano allora alcune prolissità, alcuni personaggi secondarii che non sono troppo nuovi, che m'importano questi difetti, se nella commedia trovo la qualità fondamentale e principale d'ogni opera d'arte: la vita? Ammiriamo quindi questa commedia che è la conferma di un grande ingegno ed una radiosa promessa per la nostra letteratura drammatica.

L'idea della *Cornice* di Pierre Wolff è delicata e graziosa, capace certo di tentare un osservatore spiritoso e penetrante, un delizioso moralista parigino quale è Pierre

Wolff, che nel *Boulet*, nel *Béguin* ed in tante altre commedie ci ha dato dei graziosi gioielli di osservazione leggera e sottile e di seducente immoralità. Imaginatevi una graziosa donna come se fosse un fine acquerello: le è necessaria una cornice adatta che sia in armonia con la sua grazia e con i suoi colori. Senza di essa, metà del suo valore se ne andrebbe perduto. Diremo a dirittura che una cornice che non gli convenga può persino far sembrare brutto e volgare quell'acquerello che per sè stesso è delizioso. Rivat, l'ottimo amico del protagonista della *Cornice,* in una scena del terzo atto molto carina leva un ninnolo ch'era sul caminetto e lo pone su un tavolino. Il padrone di casa protesta e dice al suo amico che quel piccolo cambiamento basta a rompergli l'armonia seducente e famigliare del suo salotto. La stessa cosa, ci dice Pierre Wolff, avviene per la donna che noi amiamo. La cornice può togliere ad una donna tutta la sua grazia e tutto il suo pregio, e non bisogna quindi spostarla dal luogo e dall'ambiente dove da principio la conoscemmo e l'amammo.

È precisamente il caso di Guilleumette de Feige, che successivamente piace e non piace al suo amante, Maurice de Grancey, secondo ch'ella gli appare in una buona od in una cattiva cornice. Maurice amava Guilleumette e la trovava squisita nel *buen retiro* dei loro dolci amori. Costretto a conoscere il marito di lei, l'incantesimo è rotto quando vede la sua amante in casa sua, nel suo salotto, fra i suoi amici di ogni sera. E tra quella gente stupida e volgare, Guilleumette, che nella camera d'amore era fine e squisita, diventa volgare e grossolana nella nuova volgare e grossolana cornice. Tanto è vero che Maurice, avendo perduto ogni incantesimo, grazie alla cornice che gli dispiace, rinunzia anche al fine acquerello e torna alla sua buona ed antica amante, quadro e cornice in perfetta armonia, che egli aveva avuto il torto d'ingannare e di abbandonare.

Questo soggetto, nella sua pura semplicità, non mi sarebbe certo dispiaciuto, e confesso che al primo atto ero

completamente d'accordo con l'autore. La commedia cominciava bene. L'idea della cornice si precisava graziosamente. Vi era in quell'atto spirito e grazia. Ma, dopo, tutto si perde per via. Guilleumette non riesce ad interessare perchè non ama Maurizio e perchè Maurizio non l'ama. Sono sentimenti a fior di pelle; e questi non bastano a teatro, per quanto sieno da preferirsi nella vita per viver tranquilli. L'amante abbandonata di Maurizio che c'interessava al primo atto, diventa stupida al secondo e scompare al terzo. L'interesse del secondo atto è distrutto da lunghe conversazioni inutili e vuote. La nostra attenzione si distrae continuamente. Perchè? Perchè l'interesse diminuisce sempre più? Perchè l'idea della cornice era un po' troppo breve e leggera per riempire tre atti che sono lunghi. E quando quest'unica idea fu esaurita - il che avvenne a metà del secondo atto - nessun'altra idea venne a prendere il suo posto vuoto. E la commedia rimase vuota. E poi, il Wolff ha avuto il torto di non lasciarsi assorbire almeno dall'unica e piccola idea della sua commedia, completamente. Egli l'ha appesantita con quel piccolo dramma d'amore tra Maurizio e la sua antica amante, che si addensa, si addensa sempre e non scoppia mai. Ciò distrae il pubblico da quell'unica idea e gli promette cose che poi non gli sono date. Talchè, quando il sipario è caduto sul terzo atto, il pubblico ha avuto un momento d'incertezza. Ebbene? Era tutto? Si è creduto ad un errore dei macchinisti. E poi ha fischiato con convinzione.

Questa commedia di Pierre Wolff, *La cornice*, poteva essere dunque la materia di un fine romanzo o di una preziosa commediola in un atto. La commedia, così com'è, manca di vigore, di solidità e, in una parola, manca di vita. Pure, i particolari ne sono sovente squisiti, di fine osservazione e di sottile ironia. Il ricamo è dunque molto grazioso, ma poichè la seta non era resistente, ahimè, tutto il ricamo s'è miseramente disfatto. Sono rimasti dei fili di seta multicolore ed un tessuto inconsistente. Troppo poco.

A teatro, come nei suoi romanzi, prima ancora di essere un artista, E. A. Butti è un pensatore. Egli pensa profondamente, e bisogna riconoscere che non sempre riesce ad esser chiaro. Tuttavia in tutta la sua opera si tiene quanto più è possibile lontano da ciò che è volgare, da ciò che è comune. I psicologi apprezzano il teatro di E. A. Butti per la morale che difende e che raccoglie; i moralisti l'amano per la sua psicologia penetrante. Egli è filosofo e poeta nel medesimo tempo: è per questo che le sue commedie, anche le migliori, non sono anzi tutto che un lungo avvicendarsi di luci e di ombre. Il Butti vuole infine riformare tutto, senza saper troppo come, nè perchè. Egli non è forse, fra i nostri autori drammatici, uno di quelli che più particolarmente possiedono quello che tra gente del mestiere suol chiamarsi il senso del teatro: ma egli è lo scrittore drammatico che, con Roberto Bracco, ha più d'ogni altro avuto il grande onore di portare su la scena delle idee, ciò che è raro ed è bello. È possibile che gl'insuccessi non ingloriosi di questo nobile scrittore, poichè egli è elevato, sottile ed ardente nelle sue complicazioni, quanto rigoroso nell'arte sua, finiscano un giorno per condurlo legittimamente alla gloria. Certo è ch'egli non è ascritto fra quegli autori drammatici che non hanno che da aprir bocca per vincere delle vittorie troppo facili. Poichè la folla è mediocre, quei troppo fortunati scrittori drammatici parlano, ahimè, mediocremente.

E. A. Butti invece ha dovuto sempre conquistare con lunghe e dure battaglie le sue belle vittorie. Tale fu il successo della *Corsa al piacere,* tale fu il successo del *Lucifero,* commedia profonda e pensosa, tale fu quello infine della *Tempesta,* opera che ha grandissime qualità e che è stata quasi intieramente misconosciuta. Tale fu anche, in parte, il successo faticosamente conquistato del *Gigante e i pigmei.* Che cosa è precisamente questa nuova commedia del Butti? Lo confesso sinceramente - e questa franchezza m'è un dovere per la grande ammirazione che

ho per l'ingegno del Butti e per la sua opera - lo confesso dunque sinceramente: questa commedia è la meno riuscita tra le commedie del Butti, forse anche è la sola che non sia affatto riuscita. Già ne conoscerete certamente l'idea bella ed altissima, come tutte le belle ed alte idee di cui il Butti suol fare i suoi successi. Si trattava di farci vedere un gigante, un grande uomo, un grande poeta, nel suo ambiente che lo rimpiccolisce, nel suo gruppo di famigliari che lo inzacchera del proprio fango, tra tutti quei pigmei, tra tutte quelle misere creature umane che sono i membri della sua famiglia, i suoi colleghi, i suoi discepoli ed i suoi amici.

L'idea di porre questo grande uomo in quell'ambiente piccolo, vile, meschino e sudicio, l'idea di questo puro poeta che passa accanto alla colpa senza avvedersene, l'idea di questo genio calunniato ed offeso dietro le spalle da una cortigiana - la sua seconda moglie - che egli ama, e da quelle canaglie d'amici ch'egli stima, era grande, possente e drammatica. Ma, a mio parere, il Butti ha avuto torto limitando l'azione dei pigmei a quel delitto d'amore, a quella losca e fosca storia della moglie del poeta che fa sposare alla sua figliastra il giovanotto di cui ella non vuol più saper come amante. Per farci vedere come e quanto la vita rimpicciolisca i grandi uomini, come la grandezza intellettuale tolga loro l'umile scienza pratica della vita, per dimostrarci che un gigante è sempre fatalmente diminuito dai pigmei che lo circondano, non bisognava assolutamente isolare il personaggio in una avventura d'amore, ma bisognava, al contrario, gettarlo in piena vita, farlo agitare e scuotere non da una sola crisi, ma da molte, non solo da un affare d'amore, ma da affari di denaro, di morale, di successo letterario, di saldezza di coscienza, d'ambizione e di tutto quello - e c'è molto ancora - che vi piacerà di aggiungere. In tal modo la commedia del Butti avrebbe avuto un ben più largo, ampio ed alto volo, ed avrebbe acquistato un ben più profondo

significato. In oltre noi avremmo avuto occasione di vedere veramente vivere da gigante quel preteso gigante che, quale si presenta nella commedia del Butti, non è davvero un personaggio straordinario, ma si dimostra piuttosto una persona molto lacrimosa e monotona, che dice e fa delle cose che la media degli uomini e dei pigmei sarebbe altrettanto capace di dire e di fare.

Ciò detto, non posso non aggiungere che *Il gigante e i pigmei*, è, nonostante i suoi difetti, un'opera notevole. Molte scene vi sono svolte con mano magistrale. Alcune figure, come quelle di Olga e di Lucio Zoboli, son piantate mirabilmente, vigorosamente, in piena luce. Insomma, questa è l'opera di un nobile artista e d'un letterato, l'opera di uno di quegli artisti di razza i quali, come E. A. Butti, possono bene una volta ingannarsi, ma che s'ingannano per aver troppo voluto, per avere preso di mira una mèta troppo alta. Io amo infinitamente questi ardimenti di uno scrittore, anche se devono portarlo alla sconfitta. Certe sconfitte innalzano uno scrittore, mentre certe vittorie lo abbassano. Il Butti tuttavia, non ostante i suoi errori e non ostante le ostilità coalizzate contro di lui, è riuscito a vincere. E questo successo strappato palmo a palmo con un'opera molto difettosa, ma in cui s'afferma una volta di più il ricco ingegno dello scrittore, vale molto di più di tanti altri successi ottenuti recentemente da altri scrittori, con commedie molto anodine e che non lusingavano il pubblico che per il lenocinio della bassa mediocrità delle loro ambizioni e la povertà comune dei loro risultati. L'ingegno degli scrittori veramente forti come il Butti è tutto fatto di ardimenti nobili e di belle imprudenze. Solo i mediocri conoscono il segreto di pulcinella delle facili e prudenti lusinghe.

INCHIESTE SU L'ARTE DEL TEATRO

L'arte drammatica — Irma Gramatica — *I giorni più lieti,* commedia in tre atti di GIANNINO ANTONA-TRAVERSI.

In questi tempi in cui l'arte drammatica sembra quasi soffermarsi un po' stanca del grande sforzo durato in diecine d'anni di battaglia e di conquista, un'importante rivista di Parigi ha avuto una simpatica idea. Uno dei suoi redattori ha aperto tra i principali autori drammatici francesi un' inchiesta sul *métier dramatique.* Non è a confondersi questo *métier* con l'arte, nè vi è motivo di scandalizzarsi se parlando d'arte si tira in ballo il mestiere. Anche questo mestiere è un'arte. Nè vi può essere quella senza questo. In una costruzione architettonica l'arte non risiede solamente nella linea, ma nella disposizione dei mattoni, nella simmetria degli ambienti, nella solidità dell'armatura. E così è per il teatro. Una commedia risponde perfettamente ad una costruzione architettonica. E vi è una formula, di cui è autore un celebre architetto francese, il Trélat, formula che riassume e sintetizza molto elegantemente ciò che ho detto e che è nell' idea di qualunque autore drammatico. La formula dice così: « La teoria è impotente a creare un'opera d'arte, ma permette tuttavia all'artista di equilibrare le sue concezioni ».

Ed è appunto questa teoria che dalla rivista parigina è stata richiesta ai maggiori autori drammatici. Uno dei due più forti scrittori teatrali di cui s'onori adesso la Francia, parlo di Georges de Porto-Riche, ha dichiarato

di trovarsi molto imbarazzato al momento di esporre le sue idee in materia drammatica. Egli sa solamente che scrivendo si è sempre prefisso un unico scopo: tentare la creazione di una cosa perfetta. E, per avvicinarsi a questa mèta, egli ha sempre accuratamente scelto, prima di mettersi al lavoro, tutto quanto il suo cervello racchiudeva di artistico, di più personale e, nel tempo stesso, di più esperimentato, poichè non vi può essere una buona commedia se non è fatta con abilità. Quanto alle altre considerazioni d'ordine sociale, umanitario, patriottico, ecc., sembrano al Porto-Riche mediocri ed inutili quando si tratti di un lavoro che ha, anzi tutto, il cómpito di essere un'opera d'arte.

Non così empirico è François de Curel, l'altro autore drammatico francese degno di dividere il primato con l'autore di *Amoureuse.* Egli si è sforzato a svolgere gli elementi del mestiere drammatico o, per usar le sue parole, *les conditions de théâtre.* Esse si riducono a tre, per l'autore austero del *Repas du lion:* 1°, necessità dell'unità del soggetto; 2°, necessità dell'evoluzione costante di questo soggetto; 3°, obbligo per l'autore drammatico d'indirizzarsi alle passioni dello spettatore e non unicamente alla sua intelligenza pura.

« *Le savons nous comment nous travaillons, et n'est ce pas plutôt par instinct que d'après certaines théories préconçues?* » domanda Edmond Rostand, un trionfatore di ieri. Tuttavia egli riconosce che i tentativi fatti sul teatro da una quindicina d'anni in qua hanno dato al mestiere attuale più libertà e maggiore snellezza. Secondo Rostand, noi siamo finalmente emancipati dalle formule belle e fatte che per un così lungo tempo i critici e gli autori si sono scaraventate sul viso. Noi siamo, egli dice, liberati dalla superstizione delle commedie ben fatte, dallo spettro della « scena », della *scène à faire.* E quelli stupidi *clichés:* « questo è teatro, questo non è teatro », che cosa significavano, se non che questo era o non era

d'un certo teatro? In fondo che cos' è l'arte del teatro se non l'arte d' interessare? Si tratta d'interessare in qualsiasi guisa purchè vi si riesca. E per questo vi è un dono speciale, una qualità precipua senza la quale non vi può essere autore drammatico: il senso della teatralità. Ma non vi son regole e non vi son leggi. Coloro che hanno il dono del teatro interesseranno con nulla, anche con un semplice dialogo. Si può imaginare, per esempio, una produzione teatrale in cui non fossero nè aneddoto, nè studio di caratteri, e nulla di tutto quello che si è finora richiesto al teatro. Potrebbe darsi che questa commedia suscitasse un interesse formidabile. Sarebbe un *tour de force*, ma vi sarà un giorno chi saprà realizzarlo. E sarà quello il colpo di maglio per i codini partigiani delle commedie *ben fatte*. Le commedie ben fatte! E che cosa significa? *Il Misantropo* è forse una commedia ben fatta? E *Tartufo?* E tante altre che sono tuttavia dei capolavori?

Questi pregiudizii nefasti spariscono, secondo il Rostand, con vertiginosa rapidità. Egli dice, per dimostrarlo: « *Il n'y a pas de pièce dans "l'Aiglon;" le public ne s'en est même pas aperçu* ». È dunque rotta la formula della commedia ben fatta, la commedia la cui armatura è costituita da un fatto che si svolge secondo un dato numero di leggi ineluttabili. Talchè la formula del teatro attuale è precisamente quella di averne il meno possibile. Queste conclusioni dell'autore di *Cyrano* son tutt'altro che sbagliate. V'è tuttavia da osservare ch'esse son troppo recise e troppo anarchiche. Guai se esse fossero prese alla lettera. Avremmo delle commedie inorganiche, dei drammi molluschi, del teatro amorfo, in una parola. E già abbiamo veduto come le commedie fatte con nulla abbiano presto perduto terreno, e come autori quali Maurizio Donnay vadano stemperando le qualità teatrali del loro ingegno di prim'ordine per la velleità di fare delle commedie che s'avvicinano a quel tipo di commedia anarchica che il Rostand preconizza. E questo perchè il Don-

nay, troppo poeta, quasi solo fra la grande maggioranza degli autori drammatici i quali riconoscono tutti la necessità di una tecnica teatrale, sostiene che l'autore drammatico deve respingere il vincolo di qualunque legge per ubbidire solamente ed esclusivamente ai capricci della sua fantasia. Nè diversamente pensa Alfred Capus, il quale è scettico in ciò che concerne l'armatura, la composizione di una commedia, e si dimostra convinto, come il Rostand, che il pubblico a teatro applaudisce piuttosto delle scene staccate che non l'organismo di una commedia. Talchè, secondo lui, la commedia degna di successo e di ammirazione sarebbe quella in cui la somma dei minuti divertenti e piacevoli superasse quella dei minuti noiosi.

Brieux è molto più cauto e più esplicito. Ciò che il pubblico preferisce a teatro è, a credere all'autore di *Robe rouge* e di *Remplaçantes*, lo spiegarsi e lo svolgersi di una volontà. Senza rendersene conto il pubblico vorrebbe che l'autore drammatico fosse un maestro d'energia. Se un'opera contiene questo importante elemento di successo, la sua fortuna è assicurata. Come dimostrazione dell'assioma del Brieux occorrono degli esempi. Eccoveli: sono presi da tre lavori immensamente differenti, ma pari come successi, *Le maître des forges* di Georges Ohnet, *Le tour du monde en 80 jours* e infine *La veine* di Alfred Capus. L'idea del *Padrone delle ferriere* era una bellissima idea teatrale: mettere alle prese due personalità separate da pregiudizi più forti dell'amore. Mostrarci un marito che vuol vincere delle resistenze di educazione e di atavismo, avrebbe costituito il tema di una bellissima lotta drammatica. D'atto in atto lo svolgersi ed il manifestarsi di quella volontà avrebbe fornito uno spettacolo eminentemente drammatico. Il primo atto esponeva molto bene la crisi: ma il resto della commedia accade nell'*entr'acte* fra il primo ed il secondo atto.

Nè bisogna, secondo Brieux, attribuire agli scenarii o

agli incidenti pittoreschi il successo del *Tour du monde en 80 jours*. Il successo è invece da ricercarsi nell'audacia di una volontà. Un uomo dice: « Farò il giro del mondo in ottanta giorni ». È questo, solo questo che terrà lo spettatore attento sino all'ultimo quadro. Arriverà? Non arriverà? Ecco l'interesse drammatico. Quante commedie, avendo scenarii più impressionanti ed episodii più pittoreschi del *Tour du monde*, hanno fatto dei fiaschi solenni! Un'altra prova che tutto l'interesse drammatico risiede nel logico svolgimento di una volontà ci è offerta dalla difficoltà che s'incontra a trattenere lo spettatore appena l'evoluzione di questa volontà è terminata. Tutto lo spirito della terra non tratterrà lo spettatore dopo l'epilogo. Bisogna anche considerare che appena s'intravvede la fine e la conclusione, di modo da esser sicuri che nessun nuovo avvenimento potrà mutarle, tutti gli spettatori s'alzano per andarsene. Per essi la commedia è finita anche se dovesse durare ancora un quarto d'ora.

E nella *Veine* di Capus non v'è forse una volontà misteriosa che agirà per conto del personaggio principale: volontà su la quale questi fa assegnamento e che costituisce appunto la sua buona stella? Avendo quindi osservata questa grande legge teatrale, anzi questa necessità, l'opera sarà indubbiamente drammatica.

« *Pour que vienne par surcroît le succès, il faut d'autres qualités*, esclama l'autore dell'*Engrenage* — *mais à defaut de l'originalité, de l'invention, où même en surplus de ces dons, il y a un moyen certain d'atteindre aux centièmes: c'est de dire au public ce qu'il aime s'entendre dire* ».

Pertanto, anche a scapito del successo, val meglio dire al pubblico le verità utili piuttosto che le menzogne piacevoli. E che il Brieux sia fedele a questo alto aforisma, abbiamo lì le sue commedie che ce lo dimostrano, da l'*Engrenage* al *Berceau*, dai *Bienfaiteurs* al *Resultat des courses*, dalla *Robe rouge* a *Les remplaçantes* e sino a

quel *Les avariés* che ieri la Censura proibiva. E ch'egli sovente sia andato contro il successo alcuni suoi insuccessi recenti ce lo dimostrano. Secondo il Brieux, la parte dell'autore drammatico deve limitarsi a quella di una specie d'intermediario fra i pensieri dei grandi saggi e dei grandi scienziati inaccessibili alle masse, come tutte le grandi alture, ed il pubblico. L'autore drammatico deve offrire a quest'ultimo, sotto una forma interessante, delle idee molto belle e molto generose. Ecco il dovere dei commediografi: sedurre il pubblico mettendo a portata di una intelligenza media, di un *average reader*, come dicono gl'inglesi, i bei sogni dei filosofi e le alte idee degli uomini di scienza. L'autore drammatico diviene in tal guisa, starei per dire, il commesso viaggiatore dell' intellettualità. Di giorno in giorno, comunque, il teatro deve innalzarsi allo studio delle grandi questioni attuali. La commedia di carattere è quasi esaurita, poichè un Molière l'ha trattata. Essa è presente in tutte le commedie contemporanee, ma non basta tuttavia da sola a renderle vive. Bisogna dunque mettere in queste commedie un pensiero, e questo pensiero prendiamolo intorno a noi, nella vita, nella sofferenza dei nostri simili. Goethe diceva: « Empite il vostro spirito e il vostro cuore, per quanto sieno essi vasti, con le idee e con i sentimenti del vostro secolo e vedrete l'opera balzarne fuori ».

Un altro autore, giovane anch'esso, Georges Ancey, autore dell'*Avenir*, presume che il mestiere drammatico non sia suscettibile di definizione. Non vi sono regole per fare una commedia. Molière lavorava forse come lavora Ibsen? È evidente che no. In fondo, non vi è che una sola legge la quale consiste nel preparare e mantenere, continuamente e con qualsiasi mezzo, la gradazione dell'opera, onde mantenere l'interesse dell'azione nello spirito del pubblico. Ciò è molto difficile e molto complicato.

Parimenti è molto difficile raccontare una storiella

ai bambini. V'è chi sa e chi non lo sa fare. I primi sono degli autori drammatici e gli altri non lo sono.

Qualcuno formulò già, in modo magistrale, afferma l'Ancey, queste leggi che sono indistruttibili e ineluttabili: Aristotile. Ciò ch'egli ha scritto a questo proposito è molto bello. La commedia fatta secondo le leggi da lui fissate una volta per tutte si trova in perfetta conformità con la struttura della vita. Se noi osserviamo un istante qualsiasi manifestazione vitale, dalle infime sino alle eccelse, dal destino della pianta sino a quello del l'uomo, noi constatiamo sempre la presenza di un inizio, di alcune peripezie e di una soluzione. È una legge immutabile: ogni essere che vive, nasce, combatte e muore. Ogni sentimento umano s'afferma, s'urta ad un altro e decresce. Ogni fallo, ogni atto dell'uomo, sia morale, sia fisico, comporta un principio, una lotta e una conclusione o *fine*. Quando noi agiamo, quando il dramma della vita sta per agitarsi, il confronto della montagna da sormontare s'impone al nostro spirito, naturalmente, coi suoi tre punti: la salita, la vetta, e la discesa dall'altro versante. Nel dramma, che è la rappresentazione della vita, chiamiamo quei tre punti: esposizione, nodo e soluzione. Noi siamo tanto convinti di questo, nel nostro stesso istinto, siamo così persuasi di questa unica verità, che la esigiamo immediatamente in tutto ciò che vediamo sul teatro, come una condizione *sine quà non*, essenziale e segreta, dell'interesse che noi possiamo consacrarvi. A questo insomma si limita l'estetica teatrale del pensatore greco, ed alcuni forse la troveranno insufficiente. L'Ancey invece si contenta di constatare che questa famosa questione del « mestiere teatrale », così incompresa e così rimpicciolita e che mirò per lungo tempo a far del teatro una scienza somigliante alle antiche magie, rientra semplicemente, grazie ai suoi principii fondamentali, nell' ordine universale ed immutabile delle cose.

Paul Hervieu... Ma mi avvedo a questo punto di es-

sermi troppo dilungato e mi converrà quindi sintetizzare quanto più mi sarà possibile le risposte degli altri autori drammatici francesi. Paul Hervieu, per esempio, s'è compiaciuto a differenziare la formula moderna da quelle che la precedettero, facendone risaltare l'opportuna semplificazione, che risulta dalla separazione dei generi. La commedia pura, quella che non pencola nè dal lato del dramma nè da quello della farsa, la commedia vera di cui *Femmes savantes* di Molière, con certe opere del secolo XVIII, resta il prototipo per eccellenza, questa commedia è rarissima nel secolo XIX. Barrière la tentò, specialmente con i *Faux bonshommes*. Ma in tutti i suoi contemporanei, e in Augier, e in Dumas, e in Sardou, la commedia contiene sempre dei brani di vero dramma. Ora i generi tendono a tornare alla loro semplificazione primitiva. E mentre la commedia diviene leggera, graziosa, fine, senza mescolanze, la tragedia, sbarazzata delle sue forme solenni, rinasce moderna, senza peplo, senza pompa, ragionatrice e prosastica. L'Hervieu non si dissimula la difficoltà del cómpito ch'egli si è imposto: fare cioè della tragedia semplice, del dramma sincero, senza trucchi, dal quale sieno proscritti lo scioglimento « a lieto fine » e il « personaggio simpatico ». In quanto alla formula attuale del teatro, l' Hervieu crede che ogni autore abbia la sua, avendo il proprio temperamento che lo spinge a produrre un dato genere di opere. Nel semenzaio dell'arte drammatica tutti gli alberi son d'essenze differenti: vi sono essenze di peri, di meli, di peschi... In quanto al nuovo, esso non è che apparente. Ciò che fanno gli autori d'oggi non è forse il plasmare delle idee rinnovate in vecchie forme?

La dimanda rivoltagli sul suo metodo di lavoro ha imbarazzato molto Maurizio Donnay, il quale ha risposto:

— Evidentemente, devo avere un metodo... non fosse altro quello di non averne nessuno. Se voi mi spingeste, finirei per dirvi in qual modo io lavori. Poichè lavoro, devo evidentemente lavorare in un dato modo... Ebbene,

ecco qua, ho un soggetto, per lo più una storia d'amore, poichè « la grande, l'unica questione fra l'uomo e la donna. è l'amore ». Ed io credo che l'amore sia ancora l'unico sentimento suscettibile d'interessare la maggioranza degli spettatori, uomini e donne, che son riuniti in una sala di spettacolo. Egli non ha altro ideale in arte che quello « *de serrer la vie de près* » quanto più vicino è possibile, date le necessità della tecnica teatrale. Il Donnay ha orrore del fatto, dell'intreccio che costituisce l'interesse delle commedie *à tiroirs*. Egli vuol tentare che i suoi personaggi si dicano semplicemente quello che hanno a dirsi, e che vengano a manifestare quello che avviene dentro di loro senza l'aiuto di nessuno artificio estraneo.

Jean Jullien n n crede che le leggi che reggono la scena possano essere fisse, anzitutto perchè nulla è immutabile nella natura, e poi perchè niente è più variabile del pubblico di un teatro. Han successo ai dì nostri commedie che quindici anni addietro avrebbero sollevato il finimondo. Insomma, l'autore drammatico artista deve, come il primo artigiano venuto, conoscere il suo mestiere per servirsene il meno possibile. Come vedete. la teoria del Jullien offre il fianco a due obbiezioni, che son queste: che importa che lo conosca se non se ne deve servire? E se lo conosce e se ne serve, perchè l'autore drammatico dovrebbe arrossire nel confessare che lo conosce?

Al contrario, Emile Fabre, che presentemente trionfa a Parigi con una satira politica, *La vie publique*, crede ben fisse e precise le formule di una tecnica teatrale unica ed invariabile. Non così la pensa Fernand Vandérem, il quale crede ad un mestiere drammatico, ma ne considera le leggi mutevolissime. E così altri hanno emesso opinioni meno importanti di queste, riconoscendo però tutti, meno il Donnay, la necessità di una tecnica drammatica. In fondo la verità è questa: che noi lavoriamo senza troppo renderci conto di quello che facciamo, in mezzo alle continue demolizioni, poichè le formule di iori sono appena crollate

che già quelle di oggi cominciano a pericolare. Il progresso del teatro è incessante, talchè le commedie che ora ci sembrano antiquate dieci anni fa ci sarebbero apparse audacissime. « Lavoriamo dunque, esclama il Rostand, secondo l'ispirazione, obbedendo solamente al nostro temperamento, ad un sordo istinto ». Lavoriamo come in una nuvola, senza idee preconcette. Bisogna diffidare di coloro i quali, dopo fatta un'opera vengono a dirci che cosa hanno voluto fare ed è a vedere se, mettendosi al lavoro, essi avean la visione così lucida e così limpida come l'hanno, senza troppa fatica, a lavoro compiuto. Se la discussione non approda ad un risultato, è tuttavia utile tener desti certi argomenti che interessano così essenzialmente l'arte del teatro. Dal conflitto delle idee e delle opinioni può sempre sprizzare la scintilla e la luce per illuminare il volto della Verità.

Irma Gramatica, che forte, nervosa, moderna e impressionante attrice... Ella è fra le nostre tre o quattro principali attrici su le quali si può e si deve far grande assegnamento. È una delle poche che hanno la nobile premura di rispettare il pensiero e le intenzioni dell'autore, che sanno di una commedia moderna mettere in luce le più lievi e sottili sfumature psicologiche. E tra tutte le attrici nostre Irma Gramatica ha questo di originale: ch'ella non abbandona nulla al caso e all'improvvisazione nelle interpretazioni che porta alla ribalta. Ella vuol tutto studiare, tutto comprendere, tutto penetrare, tutto tentare... Non v'è parte ch'ella interpreti senza averne penetrato prima fin l'intima essenza, senza averne svelati i più piccoli ed ascosi segreti. Nella scelta dell'attitudine, del gesto, dell'intonazione, dell'accento ella è sempre guidata da un gusto sicuro e prezioso. La misura o l'equilibrio sono due sue spiccate qualità. Tutto ciò ch'ella fa è veramente al suo posto, è giusto ed opportuno, ha il tono necessario, il colore meglio indicato: questa mirabile

e giovine attrice non ha mai un gesto fuori di posto, una intonazione sbagliata od urtante, un cambiamento di posto ingiustificato, un sorriso inopportuno o un'attitudine spiacevole od antipatica. Sa essere meravigliosa di seduzione, di suggestione, di verità, d'eloquenza, di senso d'arte squisito e nobilmente raffinato. Grande attrice ella lo è nel più ampio senso della parola. Non si potranno facilmente dimenticare le sue ammirevoli, profonde, nervose e appassionate interpretazioni, per esempio, del *Détour* di Herny Bernstein, di *Maternità* di Roberto Bracco, del *L'ondina* di Marco Praga, di *Georgette Lemeunier* di Maurice Donnay, per non citarne che quattro sole tra le più importanti e moderne e tra le più recenti.

I delicati e gli artisti debbono essere riconoscenti a questa eminente attrice di essere una delle rare artiste dell'epoca, che nell'ambiente chiassoso, eccessivo e disordinato del teatro, hanno saputo mantenere la tradizione delle belle qualità classiche, misura, finezza, sobrietà, senza le quali non si può nulla creare che non sia inesorabilmente caduco e passeggiero. Irma Gramatica è ammirevole in tutta la sua figura moderna, che conviene alla sua natura, all'espressione del suo volto di una così pittoresca originalità piuttosto che di regolare bellezza. Dell'anima moderna ella sa dire incomparabilmente i rimpianti ed i desiderii, le gioie e le amarezze, con accenti pieni di lacrime sincere. Ella sa avere nel tempo stesso, mirabilmente, ardori e fiamme di passione, sorrisi tristi, lacrime sorridenti, e melanconie profonde di un'impressionante verità. Ed il suo volto strano e attraente, che non ha la perfezione della bellezza, ma che ha tutte le grazie ed i fascini dell'emozione e della vita, il suo volto ha reso tutte le sensazioni, tutti i sentimenti che agitano la forte attrice: i suoi occhi oscuri e tristi, bellissimi e dolcissimi, sanno tutto dire e possono far comprendere tutto.

Ammiriamo dunque questa vigorosa attrice, nobilmente

innamorata della sua arte, intelligente, colta, moderna, infinitamente nervosa, infinitamente mutevole, febrilmente inquieta, che talvolta è per un momento non mediocre ma detestabile, ma che subito dopo ridiventa luminosamente ammirevole e inimitabile, contraddizione d'arte e di bellezza che è il segno particolare degli artisti che hanno veramente un grande ingegno. Irma Gramatica è tale. Solamente i mediocri sono sempre ugualmente buoni. Non possono mai errare perchè non ardiscono mai. Ella è dunque forte e valorosa nelle battaglie dell'arte, questa cara attrice, vera personificazione della modernità, per la quale noi tutti vorremmo potere scrivere dei capolavori!

Io mi ricordo di averla veduta una sera, durante gli atti, quando ella non era di scena, rimanere distesa dietro le quinte su due o tre sedie messe in fila, pallida, sofferente, tremante, mentre le davano delle medicine, delle pozioni e dei cordiali per rianimarla. Ma, ad un tratto, un rumore su la scena, una battuta di dialogo: ed ecco che, poichè era il suo momento, l'attrice era subito in piedi, dimenticando il suo male, ed entrava in iscena per recitarvi meravigliosamente. E lungamente, appoggiato ad una quinta, io guardai quella sera con profonda ammirazione Irma Gramatica, fremente e vibrante attrice che in quel momento, su la scena, innanzi alla folla, dimenticava il suo male, dominava la sua sofferenza per realizzare, con tutte le forze della sua intelligenza, con tutti i fremiti e i brividi del suo cuore, il piccolo prodigio di arte, di verità e di bellezza che ogni sera dalla ribalta dei nostri teatri ella sa magnificamente rinnovare innanzi alle folle conquistate che l'acclamano e la consacrano sin d'ora con una nobile aureola la cui luce non potrà che moltiplicarsi e diffondersi nell'avvenire.

La nuova commedia di Giannino Antona-Traversi, *I giorni più lieti*, diciamolo subito, non ci ha punto disillusi nelle nostre speranze e nella nostra legittima aspettativa. Noi ci aspettavamo una commedia leggera, amabile,

sorridente, gaia, piena di grazia e di spirito, concepita con un'idea di satira a fior di pelle, eseguita con una mirabile padronanza de la tecnica teatrale. E questo abbiamo precisamente avuto nei *Giorni più lieti.* La commedia è, prima di tutto, divertente: spesso è anche divertentissima. E questo ci dimostra che Giannino Antona-Traversi ha compiuto questo ammirevole *tour de force*, in cui la grazia seducente della sua arte spiritosa ed elegante si rivela una volta di più, di aver divertito il pubblico con una commedia in cui, come avrebbe detto il vecchio Francisque Sarcey, la commedia non c'è, *où il n'y a pas de pièce!* Talchè la nuova opera del Traversi è quello che ho detto al principio di queste righe, ossia un piccolo gioiello di ironia e di spirito, ricco di osservazioni minute, sottili e divertenti. Essa ha certo i suoi difetti, ma chi non ne ha? Le belle commedie sono del resto come le belle donne: i pochi difetti che ci sono vi si trovano appunto per dare maggiore risalto alle molte qualità.

Non credo necessario di dilungarmi su l'idea, su la piccola idea di questa commedia. L'autore ha voluto rappresentarci quel periodo del fidanzamento che si è abituati a iscrivere tra i giorni più lieti della vita di un uomo e di una donna. La commedia, sottilmente ironica, ci dimostra invece, nella sua agile abilità paradossale, che quei giorni sono i peggiori che vi sieno, tutti ingombri di noie d'ogni genere, di seccature, di obblighi, di solennità ufficiali, di parate mondane. I due fidanzati che Giannino Antona-Traversi ha messi in iscena arrivano in tal modo ad averne quasi abbastanza del matrimonio prima ancora di essere maritati. Ed alla fine della commedia, dopo di aver sopportato tutte quelle noie, compiuti tutti quei doveri, dopo di essersi rassegnati a tutte quelle parate mondane, il matrimonio dei due giovani fidanzati è aggiornato *sine die* perchè un grave incidente di famiglia accade appunto due o tre giorni prima del matrimonio per impedirlo. Bisognerà quindi ricominciare da capo, e questa

necessità appare sotto una luce terribile. Questa fine e veramente una deliziosa trovata che chiude squisitamente la gaia e graziosa commedia.

E questa graziosa e fragile commedia ha meritato il suo grazioso successo. È, infatti, lo ripeto, divertentissima. Se il fondo della commedia manca di solidità, i particolari sono spiritosi e delicati, tutti, dal primo all'ultimo, scrupolosamente e finemente osservati. Molte scene sono del teatro eccellente, di quel teatro moderno che più rassomiglia alla vita. La scena della disputa tra i fidanzati al secondo atto, quantunque un poco prolissa, è assolutamente mirabile, eseguita con mano magistrale, una scena a ritorsione, a *revirement*, come dicono i francesi. Essa è vera, penetrante, umana, in una parola è perfetta. E se di commedie perfette Giannino Antona-Traversi non ce ne ha date ancora - sebbene io abbia il dubbio che la *Civetta* sia tale - di cose perfette e squisite ha arricchito con profusione tutte le sue commedie. Non gli rimproveriamo di essere troppo leggero, senza troppo fondo, tutto in ricami squisiti e in brillanti fuochi pirotecnici. Non lo forziamo a far violenza al suo ingegno, che è così suo e così squisito. Ognuno ha il suo ingegno. Perchè travestirlo? Perchè voler dare ad un fiore il profumo di un altro? Lasciate che ognuno coltivi, geloso giardiniere, il suo fiore. Giannino Antona-Traversi è un giardiniere delizioso e prodigioso e dai fiori del suo ingegno sa estrarre un'essenza che non sarà troppo acuta e troppo forte, ma che è tuttavia squisita e di un profumo irresistibile.

PARTE QUARTA

LA CRISI DEL ROMANZO

LA CRISI DEL ROMANZO

Lo stato presente della letteratura romantica — L'avvenire del romanzo — Il romanzo collettivo — Un'alba nuova.

I.

La crisi del romanzo è oramai purtroppo un fatto innegabile e di cui è utile ed opportuno studiare le cause e ricercare i possibili rimedì. Tuttavia la produzione letteraria contemporanea è abbondante, troppo abbondante. Non è quindi nella produzione che si risente la crisi, ma bensì nello smercio e nella considerazione larga e feconda che la letteratura contemporranea non sa più destare intorno a sè. I romanzi che escono ogni mese sono innumerevoli Parlo, ben inteso, delle altre nazioni, la Francia e l'Inghilterra sopra tutte, e non già dell'Italia dove ad ogni fin d'anno si riesce a grande stento a mettere insieme trenta o quaranta romanzi, tra eccellenti, buoni, mediocri e pessimi: e per lo più solo queste due ultime categorie sono rappresentate nel bilancio della nostra annata letteraria. Ma, in generale, si pubblicano troppi romanzi. Quale moltitudine di libri finisce ingloriosamente ogni anno nei sotterranei degli editori! I topi sono gli unici clienti di tal genere di letteratura, e ancora bisogna notare ch'essi si limitano a rosicchiare i margini e non si lasciano mai tentare dalle regioni bianche e nere del testo. E, disgraziatamente, tutta questa frenetica produzione soffoca e uccide sovente molti libri che meriterebbero un più luminoso destino e che invece di discendere

nei sotterranei dovrebbero salire negli scaffali delle nostre biblioteche. Ma non c'è giustizia pei libri, come non ce n'è per gli uomini. La fortuna oramai, nella crisi presente, non accorda che una vita effimera ed incerta a molte opere pregevoli, mentre favorisce la speculazione grossolana e sfrontata che si fa da molti nella letteratura e contro la letteratura. Talchè la letteratura contemporanea ci presenta uno spettacolo doloroso ed assurdo. Da una parte libri buoni dimenticati e trascurati e dall'altra opere banali e raffazzonate che grazie a grida sapienti e dispendiose arrivano a trovare la via del pubblico e quella di una clamorosa rinomanza. Ed in questa situazione la critica, i veri amici dei libri e delle lettere quali noi siamo, nulla possono fare per reagire e per rimediare a questo stato di cose artificialmente e forse irreparabilmente creato. Varie migliaia di romanzi all'anno! Quanta fecondità di fantasia, quanta vivezza d'imaginazione nei nostri eccellenti contemporanei! E in fondo, invece, quante sciocchezze! E quale povertà! Noi traversiamo purtroppo un'epoca in cui è in fiore la letteratura democratica. Non tentiamo più d'innalzare l'anima popolare sino alle vette serene della bellezza. Gli scrittori s'abbassano e avviliscono la letteratura per seguire e lusingare i gusti più frivoli o più grossolani. I mediocri, i cattivi romanzi, lo ripeto, fanno torto ai buoni, poichè dov'è mai la critica coraggiosa, energica e sagace che compia davvero un apostolato, che scopra i buoni scrittori nell'innumerevole esercito dei commercianti, dei letteratoidi, dei dilettanti e degli sgrammaticati?

Certo, molti si accaniscono oggi in violente requisitorie contro il romanzo contemporaneo e quasi si felicitano della sua crisi, augurando l'esterminio completo della letteratura d'imaginazione. Queste requisitorie sono ingiuste e ricordano i sorrisi sprezzanti con cui Ernest Renan salutava l'apparire di ogni nuovo romanzo e liquidava la superficiale letteratura contemporanea. La lette-

ratura d'imaginazione non può morire ed i bei romanzi non valgono meno delle belle statue e dei bei quadri. Ma è un fatto che nella crisi attuale manca assolutamente ogni indirizzo e siamo in piena anarchia. Ho voluto scorrere in questi giorni una quarantina di volumi tra gli innumerevoli romanzi apparsi per brevissima ora alla luce del sole in questi due ultimi mesi. Io li ho sfogliati per vedere se ci fosse qualche cosa di nuovo, se ci dicessero qualche cosa delle nuove aspirazioni dei nostri romanzieri. Quale è il vento che soffia nella letteratura contemporanea? Il naturalismo brutale ed il verismo più annacquato sono dunque completamente usciti di moda? E i fiori azzurri e mistici del neo-idealismo sono già appassiti prima ancora di essersi dischiusi? Che cosa sta succedendo del romanzo psicologico, del romanzo storico, del romanzo di costumi, del romanzo sentimentale, del romanzo sociale? Questi punti interrogativi sono rimasti senza risposta. Io non so vedere tra i rigagnoli di questa nostra recente letteratura una vera corrente, una di quelle grandi correnti che trascinano e trasformano tutto e che distruggono tutto quello che non ha abbastanza forza per resistere. È vero anche che le grandi correnti non si formano a poco a poco, ma precipitano ad un tratto, come per l'aprirsi d'una cateratta. Alla sorgente di ogni corrente si trovano rigagnoli fangosi, confusi e tumultuosi. La metamorfosi dei generi letterari si compie per evoluzione e non per rivoluzione, e queste evoluzioni sono estremamente lente a precipitarsi e pigre a compiersi. Nulla ancora quindi, nel confusionismo e nella nebbia dell'attuale momento letterario, indica qualche cosa di preciso e di definitivo nell'insieme dell'opera e dei tentativi dei giovani romanzieri nuovi o di quelli vecchi che hanno tentato di rinnovarsi.

Taluni cercano, è vero, di dare aria alla letteratura d'imaginazione, di circondarla d'una nuova atmosfera più ossigenata. Dopo di essersi avvilita sino al postribolo e

peggio nel romanzo naturalista, dopo di avere sentito mancarsi il respiro nella cerchia ristretta della psicologia elegante, dopo di avere rischiato di morir d'anemia non ostante le inutili iniezioni del neo-idealismo, questa letteratura ha provato che per vivere ancora ed avere un possibile rifiorimento le necessitavano nuovi, più ampi e più profondi orizzonti. Il naturalismo è quasi dimenticato. La psicologia troppo minuziosa e con troppe velleità scientifiche ha visto tramontare il suo quarto d'ora di moda e di favore. Il neo-idealismo non ha fatto seguaci. Dove son dunque i naturalisti di venti anni or sono, i sottili casuisti dell'anima femminile che seguivano Paul Bourget or sono dieci anni ed i famosi idealisti che fiorirono per breve tempo or sono sette od otto anni? Essi sono sempre romanzieri. Ma la moda è passata, le teorie sono andate in aria, le scuole son divenute combriccole pettegole o cenacoli innumerevoli. E tutto va nel miglior modo possibile, da questo punto di vista, nell'anarchia letteraria dell'epoca. Ci hanno dato, è vero, il romanzo d'idee, come lo chiamano, come se un'idea bastasse a fare un romanzo od il romanzo a tesi, come lo chiameremo noi, per intenderci meglio. Alcuni pretendono che un tal romanzo sia destinato a riabilitare nella stima pubblica la letteratura d'imaginazione, che a quel che pare si è fatta una pessima reputazione. Eppure il romanzo a tesi, che è quasi della filosofia, minaccia molto spesso di essere noioso ed insopportabile. Sarà forse questa qualità, negativa per un romanzo, che lo raccomanda all'attenzione ed alla considerazione di certi spiriti austeri e gravi. Bene osservò un critico che le nostre simpatie intellettuali potrebbero circondare questa forma di romanzo quando le idee che vi sono esposte non nocessero nè all'interesse dell'azione nè alla verità dei caratteri. Purtroppo, nella maggior parte dei casi, non è davvero questa la specialità dei romanzi a tesi. E poi questo romanzo è un genere molto difficile. Riflettete anzi tutto che per scrivere un romanzo

d'idee, bisogna avere delle idee o qualche cosa che loro rassomigli: il che non è da tutti, e non è da tutti i romanzieri, Dio lo sa! Bisogna in oltre sapere far vivere queste idee, incarnarle in piena umanità, farle vivere in piena vita, bisogna infine animare queste idee, queste ideine o queste pretese idee, drammatizzarle, diffonderle in tutto il romanzo quasi a formarne un sostrato od un lievito e non lasciarle come un nocciolo grave nella stucchevole pasta frolla di una narrazione cadente e scadente, senza il sostegno di un'energica armatura. Insomma, bisogna esserè nel tempo stesso un romanziere ed un pensatore: e le due cose, che richiedono qualità sempre differenti e sovente opposte, vanno insieme molto meno di quanto si creda. Altrimenti si fa un cattivo romanzo ed una cattiva predica e quel libro che non ha potuto essere opera ardente di vita, diventa prolisso opuscolo di una conferenza rallentata da troppe e inutili divagazioni. Insomma, è una via piena di scogli. Molti ne hanno paura e preferiscono più calme navigazioni; altri non si rendono conto del periglio e vanno a naufragare lì accanto. Tanto in un caso che nell'altro questo genere di romanzo non può segnare una delle grandi vie che l'avvenire dovrà aprire alla letteratura d'imaginazione. Tuttavia non credo di fare una grande scoperta, per cui possa pretendere il brevetto d'invenzione, dicendo che la maggior parte dei giovani romanzieri nostrani e stranieri sembra avere ugualmente in abbandono il verismo troppo brutale e la psicologia che voleva sezionare in quattro un capello di donna. E questo è certo un principio significativo di evoluzione. Il romanzo sentimentale ed il romanzo d'avventure tornano in fiore. Qualche cosa uscirà certo da questa evoluzione: avremo il primato del romanzo sentimentale o del romanzo di costumi o del romanzo d'avventure o, Dio ce ne guardi, anche forse del romanzo a tesi. Poi dopo un'altra pausa d'incertezza e di perplessità torneranno i romanzi veristi o psicologici. Torneremo a Zola

ed a Bourget come oggi si torna a Giorgio Sand e ad Alessandro Dumas padre. E poi ancora saremo da capo. I letterati, ahimè, seguono la moda come i sarti e come le modiste. Nel passato è stato sempre così. Potrei facilmente, e senza un troppo grande sforzo, moltiplicare gli esempi. Credo che sarà così anche per l'avvenire. Non v'è ragione perchè la letteratura ed i letterati debbano cambiare. Tutto passa e tutto ricomincia. Ma ora siamo tuttavia in un vero momento di transazione: momento veramente oscuro ed incerto. Nessuno di noi può dire con sicurezza quello che è passato e non mi sento di essere profeta per poter dire che cosa ricomincerà. Aspettiamo.

II.

Intanto questo stato d'anarchia perdura e questa assenza completa d'indirizzo nella letteratura romanzesca contemporanea è un grave danno ed è una delle principali cause, l'essenziale forse, della crisi di cui ci occupiamo. Infatti questo stato indipendente in cui ognuno fa per sè, noncurante delle idee del suo vicino, soffrirne la lotta, l'attrito, la battaglia. Nella letteratura contemporanea manca il calore. La maggior parte dei nostri scrittori non scrivono più con fervore, con entusiasmo, accesi dalle salutari faville di un fuoco sacro. Essi scrivono i loro libri, direi quasi, burocraticamente. Essi divengono gl'impiegati di un nuovo Ministero, di cui lo Stato, a dir vero, si occupa poco, o piuttosto più niente che poco, il Ministero delle Belle Lettere. Non si dà più il caso di un libro che da un giorno all'altro, come accadde per i Bourget, per i Maupassant, per i Daudet, per i d'Annunzio, per i Verga, vi prende un giovane scrittore alle sue prime armi e ve lo scaraventa dall'oscurità più scoraggiante alla luce della più abbagliante celebrità. Allora simili miracoli erano possibili ed i giovani scrittori fin dalle loro prime pagine tentavano di far opera vasta e perfetta, mettendovi dentro

quanto di meglio era in loro, per tentare quel gran volo. Oggi che simili miracoli non accadono più, i giovani scrittori sanno bene che è inutile scrivere un capolavoro, poichè è oramai la quantità e non la qualità quella che conta, e non si può sperare di arrivare con un solo libro eccellente a quello invece che immancabilmente si ottiene con dieci libri mediocri. Si sa bene che le file ed i quadri dell'esercito letterario sono così ingombri e serrati, che anche le reclute migliori devono lungamente, per anni intieri, segnare il passo. Nessuno può dir più di avere nella sua giberna il bastone di maresciallo. Si procede non più per valore, ma per anzianità. I vecchi occupano i migliori posti e accaparrano i pochi lettori di cui la patria intellettualità ha il poco orgoglio di disporre. È infatti nelle annate più rigide, e che mietono maggior numero di vittime dell'influenza e di altre delizie terrene, che i giovani scrittori ottengono i loro migliori successi. Poichè si tratta infatti di una carriera con un organico bene stabilito. Quando si fa un posto vuoto, se ne avvantaggiano non solamente quelli che lo meriterebbero, ma tutti, anche quelli che non hanno fatto niente, riescono a fare un passo innanzi. Ed il pubblico, data questa burocrazia delle lettere, osserva la letteratura con lo stesso scarso interesse con cui noi vediamo sfilare un reggimento. Voi vedete i battaglioni, le compagnie, i drappelli. Il soldato per sè stesso sfugge al vostro sguardo e non vedete se quello è più bello o se quell'altro è più forte. Solo gli ufficiali, perchè isolati e vestiti con maggiore luccichìo, attirano la vostra attenzione. Ma pur troppo nella letteratura come nell'esercito gli ufficiali sono molto spesso meno belli e meno forti di tanti e tanti dei loro soldati. Non si creda che io esageri. Nei giornali la letteratura non ha buona accoglienza, e si capisce, poichè tra essa e la prosa giornalistica in generale c'è incompatibilità assoluta. Ma se qualche letterato riesce ad entrare in un giornale, non temete: egli vi s'invecchierà. Nessuno potrà più smuoverlo. Nei giornali non c'è scambio, non c'è va-

riazioni, non c'è movimento e, sopratutto, non c'è mai posto per due. Non parliamo del teatro. Le compagnie buone in Italia non sono, ad esser generosi, più di cinque o sei. Queste recitano dieci mesi all'anno. Dieci giorni sono necessarii per mettere su una commedia nuova. Quindi non più di centocinquanta commedie nuove all'anno possono andare alla ribalta. Di queste, almeno centotrenta, se non più, sono francesi. I posti che restano sono occupati dagli autori che lavorano da dieci o da venti anni. Per gli altri, per i nuovi arrivati, non c'è posto e bisogna aspettare. I giovani devono fare assegnamento su la mortalità e l'imbecillimento dei loro predecessori. In quanto agli editori, cadiamo addirittura dalla padella nella brace. Gli editori di romanzi non sono più di cinque, e non c'è editore italiano che pubblichi a sue spese più di cinque romanzi all'anno, e sono molto largo. A spese degli autori ne pubblicano anche cento. Il fare da tipografi costa poca fatica e c'è un guadagno limitato ma sicuro. L'indolenza italiana se ne contenta.

Ed eccoci caduti su una delle maggiori cause della crisi della letteratura d'imaginazione: gli editori. Infatti che cosa accade? Gli editori che rifiutano di pubblicare a loro rischio l'opera pregevole di un giovane scrittore, pubblicano, senza pensarci su due volte, qualunque libro purchè l'autore paghi le spese. E si sa che purtroppo gli amatori in tutti i rami dell'arte sono innumerevoli. Che importa, regolandosi così, che un libro sia buono o cattivo, che si venda o non si venda? Si tratta di un semplice commercio dove non c'è niente da perdere e tutto da guadagnare. L'editore che si regola in tal modo può dormire tra due guanciali. Che cosa desiderare di meglio per l'editore italiano, specie di commerciante che in generale ha sempre ostinatamente rifiutato di arrischiare anche un soldo solo? Quindi quasi tutti i romanzi che si pubblicano oggi, tranne quelli di cinque o sei scrittori che vanno per la maggiore, sono opere di dilettanti. Quelle dei

giovani scrittori che sanno che cosa sieno l'arte e le lettere, restano inedite. Non c'è giovane scrittore da noi, anche noto, che non abbia i suoi cassetti ingombri di manoscritti. È davvero una grande consolazione e un forte sprone per chi dovrebbe accingersi a scriverne dei nuovi! Bisognerebbe invece che gli editori si persuadessero di questa ch'è una verità elementare. I troppi libri di dilettanti che pubblicano per guadagnare cento lire nuocciono, perchè sono produzione cattiva e sovente pessima, alla vendita di quei cinque o sei libri buoni ch'essi pubblicano a loro spese e che costan loro mille, duemila o tremila lire. Guadagnerebbero molti più denari, risanando, per quanto è in loro, la produzione letteraria contemporanea e pubblicando pochi e buoni libri di scrittori autentici e non di dilettanti sgrammaticati o di donnine imbrattate d'inchiostro. Quei pochi libri buoni, invece di abbandonarli a loro stessi, dovrebbero accompagnarli, sospingerli, seguirli. Così, da un giorno all'altro, sarebbe diminuito il numero degli scrittori. Una delle principali cause della crisi attuale è, l'ho riconosciuto, la pubblicazione di troppi romanzi. Ma bisogna notare che tutti questi romanzi sono romanzi di dilettanti. I veri scrittori ne pubblicano pochissimi, perchè nella crisi attuale rendono pochissimo e, dovendo vivere, gli scrittori preferiscono darsi al teatro o al giornalismo. Talchè in Italia se si pubblicano cinquanta romanzi in un anno, tirando alla fine di questo le linee del bilancio, non si trovano cinque romanzi da prendere seriamente in considerazione. Ecco la vera ragione della crisi che deploriamo: essa è tutto in questo assurdo di una terribile povertà in una straripante abbondanza!

Ma v'è all'attuale crisi del romanzo una causa ancor più grave ed è questa: l'assoluta o quasi assoluta mancanza della critica letteraria. Tra i grandi giornali italiani non ne so che quattro: *Il Corriere della Sera*, il *Giornale d'Italia*, *La Stampa* e *L'Avanti!* che abbiano una rivista letteraria regolarmente inserita e redatta periodica-

mente da quattro vigorosi scrittori che sono acuti critici: Federico de Roberto, Domenico Oliva, Dino Mantovani e Gustavo Balsamo-Crivelli. Le grandi riviste non si occupano mai di libri, se non nel caso di un libro del d'Annunzio o del Fogazzaro. Non parliamo di altre riviste edite da editori: queste non parlano, o almeno non parlano bene, che dei libri usciti dalla loro casa. Più triste ancora è lo spettacolo delle riviste che vanno maggiormente per le famiglie: la letteratura n'è assolutamente bandita. Ne voglio citare una sola e a caso: *La lettura*, che pure è diretta da un grande scrittore come Giuseppe Giacosa e che avendo, credo, una diffusione di almeno centomila esemplari, potrebbe immensamente giovare a quei lavoratori probi ed onesti che dal libro attendono il successo e la vita. Ebbene: questa rivista aveva nei suoi primi numeri una larga rivista bibliografica egregiamente redatta, se non erro, da Federico de Roberto e da Renato Simoni. Poi si è subito affrettata a sopprimerla, e quelle cinque o sei pagine sono state certo più utilmente — non è vero? — consacrate ad illustrare le tigri del Bengala, le scimmie del Brasile, una gran fabbrica di fiammiferi o una collezione di coleotteri. E, inoltre, che cosa avviene nei giornali italiani dove non esistono critica letteraria ed uno scrittore occupato unicamente a questa rubrica in modo che senta tutta la responsabilità della sua missione e la gravità delle sue parole? Qualunque scribacchino che non oserebbe presentarsi ad un critico letterario ufficiale per timore di essere messo alla porta ha in un giornale o nell'altro un amico qualunque. Se non è il direttore è un amico di questo; se non il redattore capo è il critico drammatico; se non il redattore parlamentare o il cronista è un *reporter* o l'amministratore. Per una di queste vie lo scribacchino arriva a fare scrivere un soffietto intorno al suo volume o a farlo pubblicare se l'ha scritto lui stesso, il che avviene sovente. Ripetete questo gioco per venti o venticinque giornali e

quello scribacchino ha potuto darsi un'illusione di successo. Lo scrittore serio, invece, cui ripugnano queste incurvature della spina dorsale, vede passare il suo libro sotto silenzio e deve contentarsi della critica dei quattro o cinque giornali letterarii che hanno un pubblico ristretto e dove la critica è sovente fatta da un collega o da un amico, talchè il povero autore è soggetto a tutte le ostilità ed a tutte le gelosie. Ed il pubblico che legge quei soffietti dei dilettanti abbocca una volta all'amo e compera il libro. Disgraziatamente non vi trova nemmeno uno di quei molti pregi che gli erano stati promessi con gran clamore di trombe, di aggettivi e di superlativi. Quel lettore burlato non ci ricascherà più. E anche se un giorno il suo giornale loderà per caso l'opera veramente pregevole del vero scrittore, non lo crederà più, e se vuol leggere ricorrerà ai libri stranieri o agli scrittori la cui fama è già fatta. E poichè vedrà parlare con lode delle cose più insipide e più stupide, mentre le cose buone passano sotto silenzio, crederà che il giornale si prenda gioco di lui, sfodererà tutta la sua diffidenza e proclamerà anche lui – e con quanta ragione, voi lo capite! - che la letteratura italiana non esiste e che val meglio leggere i *vient de paraître* che freschi freschi, sotto le loro gialle copertine, arrivano ogni giorno da Parigi. E gli scrittori italiani sono serviti. E non si dica che la critica letteraria non gioverebbe affatto, se seriamente esercitata, alla loro causa. Uno dei nostri principali editori mi diceva che le due città italiane dove si vendono in maggior quantità libri pregevoli di autori italiani sono Milano e Torino, proprio quelle dove due grandi giornali, grazie alle penne autorevoli di due critici, quali Federico de Roberto e Dino Mantovani, tengono al corrente il pubblico, ogni settimana, del vero movimento letterario del nostro paese. E la città dove se ne vendono meno è Napoli, dove nessuno dei molti giornali che in quella città si pubblicano consacra con continuità e con periodicità un esame se

vero ma attento all'operosità dei nostri scrittori e di quei nostri pochi editori che hanno ancora acceso l'ideale della loro industria, che potrebbe essere la più nobile delle missioni ed il meno pericoloso dei mecenatismi.

III.

René Doumic ha anche lui recentemente studiato la crisi del romanzo. Tutti sanno quale sia stata la fortuna del romanzo durante il secolo XIX: non è possibile immaginare produzione più ricca, più brillante, più varia e più geniale. « Si potrebbe essere tentati di affermare – dice il Doumic – che dopo cento anni di fecondità un genere letterario è esposto a subire un momento di crisi, sia pure passeggera e leggera quanto si voglia. Ma i romanzieri non me lo perdonerebbero. So quel che mi toccò per aver osato di parlare un giorno di una possibile decadenza del romanzo. Ah, quale alzata di scudi! Si vuole riservare ai poeti la reputazione d'*irritabile genus*. Questo si chiama non conoscere i prosatori! »

Dunque niente decadenza del romanzo. Ma bisogna notare che il pubblico si è stancato di taluni generi di romanzo e ne preferisce dei nuovi. È ben vero, d'altra parte,, che l'usare d'un genere più o meno in voga non può impedirvi di creare un capolavoro, e che l'ingegno autentico possente e creatore d'un romanziere è al disopra di qualsiasi andirivieni di mode letterarie ed estetiche. Vedete, del resto, come chiare e precise si delineano nel corso del secolo queste varie correnti della letteratura narrativa. Al romanzo sentimentale e *romanesque* di George Sand e di Octave Feuillet in Francia, e fra noi, se il paragone mi è permesso, di Medoro Savini, autore di quella *Tisi di cuore*, che grazie al suo titolo mise in rivoluzione il mondo scientifico tanto quanto quello letterario, al romanzo sentimentale dei romantici succede la terribile ed accanita reazione del naturalismo, che ha imperato dispoticamente durante vent'anni, grazie al genio

di uno Zola e di un Maupassant, al grandissimo ingegno di un Goncourt e di un Daudet in Francia, di Giovanni Verga e di Luigi Capuana, per non citare che i più illustri campioni del verismo italiano. Ma naturalisti e veristi, fra tutte le forme di vita che avevano studiato, ne avevano totalmente trascurata una: la vita dello spirito. Ed ecco la folla dei lettori precipitarsi sul dimenticato Stendhal che, non compreso ai suoi tempi, era stato profeta nell'affermare al principio del secolo ch'egli non sarebbe stato capito ed amato che verso il 1880.

La scuola beylista, la cappella stendhaliana furono inaugurate. *Rouge et noire* e *Chartreuse de Parme* andarono a ruba. Il libro di Stendhal, *L'amour*, di cui, vivendo lo scrittore, si vendettero diciassette copie, fu tirato a migliaia di esemplari e divenne *le livre de chevet* di tutti i raffinati. Bourget e Barrès sorsero ed imperarono. L'incenso talvolta li inebriò, ed essi si diedero aria di gravi filosofi per parlarci di cose indifferenti, presero l'untuosità e la discretezza di un direttore spirituale per raccontarci i peccatuzzi di una donnetta qualunque. L'esagerazione della psicologia spicciola presso i minori l'intransigenza della loro formula negli illustri come Bourget e Barrès, fecero fatalmente decadere il romanzo psicologico. Nel frattempo la storia, cui si doveva una così prestigiosa rievocazione di epoche scomparse, usciva quasi intieramente dalla letteratura per rientrare nell'arida erudizione. Taine, Renan, Fustel di Coulanges facevano opera di pensatori piuttosto che di evocatori di uomini e di cose, di pittori di costumi e di ambienti.

La psicologia intanto, sino agli ultimi tempi, era rimasta una scienza assolutamente individuale. Oramai una scienza nuova sta formandosi, una scienza che studia sempre i fenomeni dello spirito, non più nell'individuo, ma nella collettività. Un gruppo, sia esso assemblea o corpo costituito, pubblico o folla, ha un'anima sua che non è la somma delle singole e differenti anime, ma che piuttosto è di tutte quelle la risultante. Ogni nazione ha

dunque la sua anima. E le varie collettività di una nazione l'hanno del pari: ne ha una l'Esercito, ne ha una il Parlamento, ne ha una il Clero, ne ha una la Giustizia, ne ha una il mondo universitario, come ne ha una il mondo degli artisti. Certi fenomeni, dice il Doumic, non si spiegano in quei gruppi se non con lo scambio e col contatto, ed ecco che questi fenomeni diventano oggetto di un romanzo che si dirige alla collettività. Talchè si può dire che il romanzo « collettivo » di cui in questi ultimi tempi abbiamo avuto notevolissimi saggi, è stato originato da due cause diverse, da due movimenti differenti ed uno indipendente dall'altro: ritorno verso la storia pittorescamente veduta e resa, progresso costante e notevole della nuova scienza della psicologia collettiva.

Anche dalla Francia viene questo nuovo movimento verso il « romanzo collettivo », quantunque noi potremmo forse vantare un diritto di precursori grazie anzitutto ai *Promessi sposi* e poi alle *Confessioni di un ottuagenario*, di Ippolito Nievo, un grande e meraviglioso capolavoro quasi sconosciuto del poeta-soldato, un libro di tale bellezza che in Francia segnerebbero fra le glorie più pure della loro storia letteraria e che in Italia invece sì e no mille persone conosceranno. I nuovi romanzi che oltr'alpe sono gli aghi magnetici di questo nuovo orientamento del romanzo contemporaneo sono tre trilogie: quella di Paul Adam intitolata *Le temps et la vie (La force, l'Enfant d'Austerlitz, La ruse, Au soleil de jullet)*, nella quale il romanziere studia lo svolgersi dell'anima francese dall'epopea napoleonica alla caduta del Secondo Impero: quella di Margueritte intitolata *Une époque (Le désastre, Les tronçons des glaives, La Commune)*, nella quale i due romanzieri studiano la grande sconfitta, la difesa di Parigi e la Comune; quella di Maurizio Barrès intitolata *Le roman de l'énergie nationale (Les déracinés, L'appel au soldat, Leurs figures)*, i tre romanzi politici che mandarono in visibilio tutti i nazionalisti francesi, studio dell'anima uni-

versitaria il primo, dell'anima militare e del boulangismo il secondo, dell'anima parlamentare l'ultimo, della vile e bassa politica all'epoca dell'affare del Panama.

Insomma, la via sembra aperta ai nuovi romanzieri. Conviene che anche gl'italiani tentino questo genere nuovo che può essere fecondo di grandi bellezze letterarie non solo, ma anche di risultati morali, politici e intellettuali. Il romanzo collettivo continua il romanzo storico, poichè, come questo, dimanda alla storia il suo quadro e la sua materia; se ne differenzia invece perchè il suo fine non è più quello di rappresentare grandi personaggi per farceli intimamente conoscere, nè di mostrarci in qual modo dei personaggi creati dal romanziere ed individuali hanno potuto comportarsi sotto l'influenza reale di un ambiente esattamente ricostituito. Il personaggio unico, o, per dirla all'antica col Doumic, l'eroe del romanzo collettivo è la stessa collettività. Io non so se il romanzo collettivo avrà fortuna fra noi. Certamente v'è da augurarselo. Tuttavia basta per legittimarne l'esistenza che questo romanzo presenti un carattere d'originalità, ch'esso risponda a un bisogno della fantasia, ch'esso veda aprirsi dinanzi un vasto campo tuttora inesplorato, e che esso sia in grado di restituire la fecondità ad un genere già esistente, quello del romanzo storico rinnovellato grazie alla scoperta di una scienza, che non fa che muovere i suoi primi passi arditi: la scienza della psicologia collettiva.

IV.

Una voce diceva un tempo ai giovani scrittori: « Lasciate la politica ai politicanti. Tutti quelli di voi che discesero nell'arena furono divorati dalle belve. Rifugiatevi nell'arte. Il mondo è tranquillo e non val la pena che si lotti. Oramai non si avranno più guerre religiose. L'inquisizione e la ghigliottina politica hanno fatto il loro tempo. Alla Camera non è più possibile trovar dei veri odii, ma solo s'incontrano delle gelosie e delle rivalità.

Le lotte dei partiti sono trastulli vani e tutti sono in realtà della medesima opinione: la loro controversia non è che questione di forma ed essi disputano per il potere. S'ingiuriano talvolta per far credere profonde le loro convinzioni. Di tanto in tanto si mostrano i pugni, ma da lontano. Ripetete dunque a voi stessi, o poeti, la parola di Ernesto Renan, la formula dell'Ecclesiaste moderno: *Che cosa importa tutto questo a Sirio?* Questa è la formula della saggezza. Non v'è che Sirio che conti qualche cosa. Guardatelo il bell'astro tranquillo nell'infinito cielo, così puro, così sereno, così distaccato dal mondo, separato dal resto delle cose da abissi di azzurro! Esso è tanto più bello di quanto potrete veder su la terra. Chiudetevi dunque, o poeti, nella Torre d'avorio e contemplate le stelle ». E questo fecero per un tempo i poeti moderni, seguendo l'esempio dei Parnassiani, i quali avevano eretto l'indifferenza nella vita come dogma estetico nell'arte. Essi dimenticavano le anime inquiete e vibranti dei grandi romantici che si erano mischiati alla vita della loro epoca, non solo col pensiero e con la parola, ma persino con l'azione. Dimenticavano Chateaubriand che aveva combattuto Napoleone, e che con la stessa mano che aveva scritto *René* e l'*Histoire du Christianisme* firmò decreti di ambasciatore e di ministro. Dimenticavano Lamartine, il molle adolescente delle *Meditazioni*, il soave cantore di *Graziella*, che nelle dolci notti di Sorrento aulenti di gelsomini e di rose, al ritmo profondo del mare, guardava sognando mondi infiniti i puri e fulgenti diademi di costellazioni, Lamartine che durante qualche mese fu signore della Francia. Dimenticavano Victor Hugo, il Dio del Verbo che l'Impero aveva mandato in esilio e nel quale si era incarnata la Terza Repubblica. Non erano dunque indifferenti ed inattivi per le cose politiche quei grandi poeti e quelli infaticabili sognatori. Ma i giovani adesso tranquillizzavano le loro coscienze con ragionamenti speciosi, fondavano la scuola della rispondenza fra le lettere e i colori, inventavano il verso libero, discutevano per un

mese su le loro riviste e sui loro giornali per una dieresi inutile o per una cesura fuor di posto. Beata incoscienza! Invidiabile serenità! E nel tempo stesso il teatro era invaso dalla *pochade* e dalle vecchie commedie ad effetti o dalla commedia psicologica con la millesima soluzione del triangolo coniugale: la moglie, il marito e l'amante. Il romanzo, seguendo l'esempio di Bourget, elencava i *dessous* delle signore eleganti, talchè i così detti romanzi mondani sembravano inventarii di *maisons de blanc* o *réclames* in bello stile di intelligenti profumieri o di tappezzieri americani. Altri, seguendo lo Zola, scendevano alle ultime aberrazioni del naturalismo e giungevano a farvi un romanzo descrivendovi l'indigestione di un Tizio qualunque e tutti i fenomeni che l'accompagnavano. Talchè la letteratura, tagliata completamente fuori della vita del paese, sembrava divenuta anche nella sua parte migliore un vano esercizio estetico di solitarii certosini.

Le cose sembrano mutate. In Francia, ripeto, scrittori come lo Zola, il France, il Lemaître, il Barrès, il Coppée, il Maurras si sono risolutamente e perdutamente gettati nella mischia politica. Paul Bourget pubblicando *L'étape* scrive il romanzo aristocratico, legittimista e cattolico e merita le lettere di felicitazione che Filippo d'Orléans gli fa giungere a mezzo delle colonne legittimiste del *Gaulois*. I Margueritte nel *Désastre*, nel *Braves gens* spingono la Francia verso i giorni gloriosi della disfatta eroica onde fare ch'essa vi attinga ideale ed ardore per le lotte venture. Paul Adam nella trilogia *La force, L'Enfant d'Austerlitz* e *La ruse* scrive l'epopea della vita francese dal prodigio napoleonico ai dì nostri durante tutto il gran secolo. Nel romanzo, nel teatro, nella poesia la politica s'insinua e s'avanza. I letterati sono giornalisti, deputati, senatori, talvolta anche ministri. E da noi, in Italia, poeti come Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli, or che tace la musa eccelsa di Giosuè Carducci, divengono i poeti civili della nuova Italia ed in ogni avvenimento

triste o lieto della nazione essi accordano la loro lira. I giovani poeti, anche fra noi, non si chiudon più nelle chiesuole artistiche. Ma, liberi ed indipendenti, essi procedono nella vita, lottando in essa e per essa e non considerando l'arte che come una riproduzione della vita. I giovani poeti odierni hanno compreso che la politica ha conseguenze infinite in tutti gli ordini di cose. Essi hanno capito che dicendo la Politica si dice idealmente Giustizia, Morale e Bellezza. Essi hanno sentito che le vecchie formule di libertà, di eguaglianza e di fraternità sono ancor nuove ed ardite quantunque cento anni sieno trascorsi dal giorno ch'esse furono lanciate a sconvolgere il mondo, e che lo sarebbero ancora lungamente fin tanto che gli uomini non le avessero assorbite, assimilate, facendole entrare nella loro carne e nel loro sangue.

Un giovine poeta francese, fra i migliori, cui l'avvenire riserba il più glorioso avvenire, scrive in un suo libro, a proposito di questo argomento, alcune parole che mi piace riportare. Il libro è un bel volume di critica sottile ed elettissima, *La fênetre ouverte.* « Noi usciremo dalla torre d'avorio, scrive il Gregh,. e ci getteremo nel turbine. Noi ci lanceremo nella vita, communicheremo col nostro tempo mediante il pensiero e l'azione. Noi riannoderemo, secondo il potere dei nostri mezzi, la tradizione dei nostri avi, i grandi romantici, Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Michelet e tanti altri... Noi vivremo la vita di tutti. Noi troveremo più bellezza nella vita che nel sogno: poichè questa sarà bellezza viva. Quale epoca più bella di questa nostra, più tragica, più grandiosa, più feconda in drammi terribili e splendidi, più laboriosa per un'immensa e misteriosa creazione di cose nuove? Gli scettici biasimeranno i poeti quando questi si preoccupino della vita del paese. Essi ci diranno: *Qu'allez-vous faire dans cette galère?* Noi andiamo in questa galea per remare verso la nostra proda, per ritmare con la voce la cadenza dei remi, per strappare il timone ai timonieri ove questi spingano la

nave al naufragio, per entrare con essa, con tutte le bandiere spiegate al vento, nel porto dell'avvenire. Ed è del resto sul mare, a bordo di un naviglio in rotta nelle serene notti, che si vedono meglio e più vivide le coronedelle stelle ».

Nobilissime parole queste di Fernand Gregh. Esse rappresentano ed interpretano il nuovo sentimento della letteratura contemporanea. E di questo sentimento è prova luminosa un romanzo di Maurice Barrès, uscito di questi giorni presso l'editore Flammarion ed intitolato *Leurs figures*. Anche il Barrès ha abbondonato il suo famoso « culto dell'io » ed il suo renanismo elegante per uscire alle battaglie e alle vittorie della vita vera. Le famose stazioni di psicoterapia presso Ippolito Taine sono oramai dimenticate, e Maurice Barrès, dopo aver rievocato nell'*Appel au soldat* tutte le fasi di quelle bizzarre meteore che furono il generale Boulanger ed il boulangismo, ci descrive in questo *Leurs figures* le lotte, le ambizioni, gli eroismi e le viltà della vita politica. Alla fine di *Leurs figures* una speranza s'accende, s'ode una voce di fede e di giovinezza, ed una luce di verità e di giustizia splende come una pura meta da attingere. Suscitare quella speranza, rinvigorire quella fede, riaccendere quella luce non è forse per uno scrittore più nobile attività che quella di descrivere le perversità amorose di una *demi-mondaine* o di narrare una qualunque storiella di adulterio? Si convincessero di questo i nostri romanzieri, prendessero la loro opera nel cuore vivo e innumerevole della vita! La crisi del romanzo sarebbe allora rapidamente e nobilmente scongiurata ed una nuova alba di nuove forze e di nuove ambizioni illuminerebbe il nuovo edifizio del romanzo contemporaneo.

V.

E vi sarebbe un'altra via per cui gli scrittori nuovi potrebbero rialzare il romanzo dal discredito in cui è caduto: sostituire cioè in esso l'emozione di pensiero all'e-

mozione di fatto. Che cosa hanno fatto idealisti e naturalisti? Tanto gli uni che gli altri si applicarono a suscitare l'emozione di fatto. Nulla aggiunse a questo riguardo la minuta analisi delle peripezie sentimentali compiuta dai romanzieri psicologi che fecero di Stendhal il loro maestro. Bene osservò Paul Adam che ad un certo punto, come appunto nel *Le rouge et le noir* di Beyle, l'emozione di fatto o di sentimento può raggiungere l'emozione di pensiero. Quando finisce il dramma di Julien Sorel, la tristezza che ci accascia non sembra dipendere da una simpatia che le peripezie esagerano o spezzano, ma dal terrore di aver concepito quale destino può nascere dall'ingranaggio degli atti e dei desiderii sottomessi ad una volontà salda per imporsi su gli uomini. Si comprende improvvisamente ciò che Bonaparte avrebbe potuto divenire se non avesse incontrato le compiacenze amorose di Giuseppina per conquistare Barras alla fortuna del capitano, offrirgli l'occasione di massacrare i realisti, di farsi l'esecutore pubblico del Direttorio, di raccogliere il denaro versato per il colpo di Vendemmiaio e di ottenere, grazie alla riconoscenza del potere rafforzato, un comando d'esercito. Certamente l'idea di fare afferrare quest'altra possibile sorte di un carattere illustre, agitò l'imaginazione di Beyle occupato a narrare la vita di un ardente seminarista. Ed è così che questo libro, insieme ad un'emozione di fatto, suscita l'emozione di pensiero. Incoraggiati dal gusto pubblico i romanzieri, che pure avevano avuto l'esempio del ciclo d'opere di Gustave Flaubert, da cui si sprigiona un'emozione tipo, abbandonarono l'idea generale e si contentarono di suscitare nella folla un'emozione di fatto o di sentimento. Più tardi una parte della gioventù letteraria. stanca delle storielle concernenti gli affari della carne e del cuore, tentò una verità differente, e come preliminare ai loro lavori imaginativi stabilirono che il romanzo poteva essere la metafora d'una filosofia, il simbolo di un dogma. Fu Paul Adam che indicò l'arte del romanzo come

lo sforzo d'inscrivere un dogma in un simbolo, aggiungendo che questa idea ci veniva del resto dai paesi i cui tragici e Platone presentarono la teoria mercè delle favole. I simbolisti proclamarono queste idee e furono così gli araldi annunziatori di un'epoca d'arte ancora futura.

Ma se questi araldi non ebbero ancora il successo che si ripromettevano - tranne alcuni francesi quali Paul Adam, Maurice Barrès, Camille Mauclair, per citarne tre soli - vi furono i grandi successi di alcuni romanzi di Zola, in cui il grande scrittore, moltiplicando i suoi personaggi, agitando le masse con la forza evocatrice della sua possente osservazione diretta, allargando ad ambienti intieri l'azione ed il dramma riservati ai soli individui, arriva a far opera da cui l'emozione di pensiero si sviluppa. Ecco perchè molti scrittori, come vedevamo più avanti parlando del romanzo collettivo, si sono messi all'opera sociale, ecco perchè i veri poeti sono finalmente usciti dalla loro torre d'avorio. L'emozione di pensiero sorge spontanea in coloro che osservano mentalmente l'afflusso ed i movimenti dei popoli o delle folle. L'Adam spiegò perchè avesse fatto nel *Mystère des foules* e nel *Cœurs nouveaux* opere sociali. « Non è già, egli disse, perchè si simpatizzi con l'individuo proletario, fornito di altrettanti vizii, avvilito da altrettante deficienze per quanti sono i vizii e le deficienze degli esseri delle classi alte, e senza nemmeno la maschera educata dell'ipocrisia. L'ignoranza, la pigrizia e l'alcoolismo degli operai equivalgono bene alla cupidigia, la sciocchezza vanitosa e la corruzione dei personaggi che furono studiati da Hervieu, da Gyp e da Lavedan ». Ma la dissonanza sociale offende coloro che amano il bello. Per indifferente che sia alla pratica della nostra particolare esistenza la contraddizione degli atti e dei principii politici offende il nostro bisogno d'armonia. Noi intravvediamo la società ventura come un'opera da costruire, eguale in tutte le sue parti, in equilibrio su le basi della giustizia, nobile sotto l'ornamento di una *élite*. È il Partenone mi-

surato dai nostri sogni d'estetica. La materia informe sembra pronta per il lavoro. La folla sarà la creta e le idee saranno gli strumenti per plasmare la figura novella che dovrà innalzarsi sul crollo del secolo. Ecco perchè noi prepariamo i materiali. Senza dubbio noi saremo per primi schiacciati dal fervore del lavoro. Vi saranno delle vittime per l'imprudenza dei novellini. Ma che importa se noi potremo sentire, innanzi allo spettacolo delle altere formazioni, il fremito che possono nel tempo stesso procurare lo spavento delle rovine e lo splendore di un'altra luce. Il piacere del dolore, il più alto che l'uomo possa incontrare, potrà ricompensarci. Ora l'idea sintetica s'imporrà. Bisognerà raccogliere gli elementi, mettere in coesione quello che prepararono i sentimentali come George Sand, Feuillet, Dumas, Ohnet; gli psicologi come Beyle, Rod, Bourget, Lemaître, Robert Scheffer; i documentarii come Champfleury, Sue, Zola, Maupassant, Paul Alexis, i sensazionisti come Laclos, Goncourt, Mirbeau, Mendès, Hennique, Huysmans, Loti, Rosny, ecc. Ora conviene di riunire, di generalizzare, di costruire delle vedute d'insieme. Bisogna mettere coraggiosamente le mani al lavoro di sintesi. E all'obbiezione che il pubblico non avrebbe seguito gli artisti su questa via nuova lo scrittore rispondeva che il lavoro dei faccendieri e dei commercianti (giornalisti, romanzieri d'appendice, scrittori di storielle e autori drammatici) sarebbe stato sufficiente a far digerire alla folla il lavoro dei creatori ch'essi avranno abbassati sino al livello possibile delle intelligenze comuni. Così avvenne che Paul Bourget ed i suoi imitatori volgarizzarono le idee di Baudelaire, di Schopenhauer, di Balzac e di qualche altro, talchè gli spiriti mediocri della borghesia gallo-romana conobbero grazie a quelli intermediarii quanto era in loro potere d'assimilarsi da quei differenti genii. Così avverrebbe per la nuova grande opera ideologica di raggruppamento, di selezione e di costruzione che dovrebbero intraprendere i romanzieri nuovi.

Ma converrà dir qualche cosa di questa emozione di pensiero di cui abbiamo tanto parlato come di una via per cui i romanzieri potrebbero rialzare la loro arte dal discredito in cui è caduta. Conviene quindi indicarla chiaramente e precisarla. Il grande scrittore di cui ho riassunto poco prima alcune idee su l'emozione di pensiero, ricordò in una sua ammirabile pagina che alla fine delle lotte che divisero la gente del buon senso ed i naturalisti, si ripetè, secondo l'esempio dei Latini, che l'arte consiste nel suscitare il pianto o il riso. Nessuno disse che le spettava di accrescere il vigore dello spirito. L'emozione semplice di dolore o di piacere sembrava riassumere tutte le aspirazioni del creatore all'opera. I naturalisti pretesero che quella tristezza acquistata allo spettacolo del vero anche urtanto provava pure la gloria dell'artista. Nessuno poteva contraddirli su questo, poichè essi con le loro pagine veriste evocavano una sensazione di dolore. Il dissenso cambiò in seguito e si stabilì la lotta fra pessimisti ed ottimisti. La teoria della vita malvagia trionfò. Da allora anche le nostre gioie portano il lutto di crespo nero. A pensarci bene sembra che noi ci si lamenti per un errore di dialettica. Il ragionamento dei nostri predecessori fu superficiale: esistono altre emozioni che non sieno la dolorosa e la gioconda. Contemplando il San Giovanni Battista di Leonardo da Vinci, dice l'Adam, *et l'ironie de sa figure panique,* non sentiamo nè un piacere preciso nè una pena. L'insieme delle linee, dei colori, la direzione del gesto che l'artista inscrisse su la tela lusingano il nostro senso della bellezza e segnano un minuto di squisita calma per l'anima. Ma la malizia dell'espressione nel sorriso dell'andrògine e il mistero dello scherno che emana da tutto il suo volto ci dànno inoltre un'inquietudine mentale. Sembra che il personaggio si burli con ragioni divine e inconoscibili, e pertanto sicure, della nostra umana fede. Questa è emozione di pensiero. Al contrario, se noi in un teatro ci affliggiamo perchè il traditore nascosto

dietro una quinta sta per pugnalare l'eroina, l'emozione che può soffocarci d'angoscia è tuttavia un'emozione assolutamente inferiore. Si eccita la nostra pietà pregandoci di crederci, per un momento, al posto della povera eroina minacciata dal pugnale. Gli editori dicono che le donne sole leggono. Si capisce, poichè i nostri libri in generale non contengono che emozioni di fatto e assolutamente inferiori. C'è da domandarsi quali intelligenze virili potrebbero interessarsi alle solite avventure della signora elegante coi suoi differenti corteggiatori. E su cento romanzi contemporanei, novantacinque si occupano di questo, esclusivamente. Per conquistare un altro pubblico, per associarsi delle intelligenze virili, i romanzieri dovrebbero quindi innalzare le loro vedute, sostituire all'emozione di fatto, buona ormai per le donnette borghesi ed i collegiali in vacanza, quell'emozione di pensiero che possa e sappia parlare agli uomini indirizzandosi alla loro intelligenza nel tempo stesso che al loro spirito.

Conviene adesso riassumere le membra sparse che costituiscono gli elementi di quanto ho detto finora. Constatata la crisi del romanzo, ne abbiamo anche esaminate le due cause principali e materiali: l'eccesso di produzione cattiva, di produzione di dilettanti, e la povertà della produzione buona perchè la maggior parte degli scrittori, costretti dalle necessità della vita, hanno dovuto abbandonare del tutto o almeno trascurare il romanzo per il teatro. Abbiamo troppi romanzieri ed i pochi buoni romanzieri lavorano troppo poco. Di quelli scrittori bisognerebbe licenziarne almeno due terzi se non tutti, e bisognerebbe persuadere i pochi buoni che rimangono a produrre di più, con più continuità e con più fervore. Abbiamo anche veduto che l'altra piaga del romanzo d'oggigiorno è la scomparsa quasi assoluta della critica letteraria. Bisognerebbe che le grandi riviste comprendessero il loro errore e bisognerebbe persuadere i direttori di giornali che per l'organo della vita moderna che è oggi

ogni gran foglio quotidiano è una questione d'onore e di dignità avere delle opinioni artistiche e letterarie come se ne hanno delle politiche. È vero che queste rendono al bilancio del giornale molto più di quelle. Le Belle Lettere non hanno i fondi segreti! I giornali dovrebbero comunque, sentendo che la letteratura è una delle principali manifestazioni ed uno dei più ricchi ornamenti della vita nazionale, dare alle cose letterarie maggiore pubblicità ed esercitare una specie di santa e nobile protezione letteraria per le opere pregevoli e gli scrittori autentici contro tutti i commercianti e tutti gl'industriali della letteratura.

Parimenti abbiamo osservato le cause intellettuali e morali della crisi di cui ci occupiamo. Non è possibile negare che oggi esiste una specie di divorzio fatale tra pubblico ed autori. I romanzieri si leggono fra di loro, con quanta simpatia e con quale benevolenza è facile imaginarlo. E questo perchè i romanzieri hanno troppo sovente dimenticato di mettere nei loro romanzi quello che gli uomini del nostro tempo vogliono trovarvi: la vita umana nella sua inquietudine, nella sua febbre, nella sua verità. Alcuni hanno, è vero, tentato di farlo: tali sono quelli che si sono consacrati al romanzo a tesi, al romanzo sociale. Del romanzo a tesi abbiamo già notato le deficienze e gli errori. Del romanzo sociale abbiamo veduto con gioia a proposito del romanzo collettivo le prime vittorie piene di promesse. Terzi fra questi sono quei romanzieri che hanno tentato e tentano di sostituire la nobile ed austera emozione di pensiero alla volgare e grossolana emozione di fatto. Molto onorevole ed encomiabile è lo sforzo di questi romanzieri. Alcuni di essi non hanno coronato le loro opere con il successo. È l'incertezza, è l'errore dei primi passi. È una via nuova e bisogna conoscerla. Non conoscendola ancora essi soffocarono la vita e l'umanità dei loro libri sotto il peso di troppe tesi, ne velarono la luce viva a traverso l'intrico pensoso di troppe idee. L'or-

dine e l'equilibrio verranno poi, poichè non è difficile pensare e comprendere che un romanziere che faccia opera di pensiero non deve tuttavia trascurare di fare nel tempo stesso opera di vita.

VI.

Tale è il grave problema che oggi si presenta a noi e che io ho cercato di lumeggiare sotto tutti i suoi aspetti. Nè si neghi la gravità che è racchiusa nell'avvenire migliore o peggiore della letteratura d'imaginazione. Un critico ha osservato che da quando apre la sua intelligenza alla nozione dell'universo e della bellezza l'uomo si compiace di aggiungere al mondo creato il mondo imaginario delle sue illusioni, dei suoi miraggi e delle sue fantasie. « Il fanciullo che si trastulla esce subito dalla realtà per entrare nel mondo fantastico e meraviglioso che il suo piccolo cervello sa generare con una spontaneità da grande artista. Di un bastone egli sa fare un cavallo, di una pietra una casa e di un albero una foresta, con una negligenza adorabile: e non tentate di mettere in dubbio la realtà delle sue chimere, poichè egli riderebbe di voi ed avrebbe ragione. A ogni età l'uomo ha bisogno di ascoltare i racconti di quella storia universale che è quella delle sensibilità, delle passioni e dei costumi e che unisce le generazioni l'una con l'altra a traverso i secoli, a traverso il tempo e lo spazio. Lo scopo fondamentale dell'arte è di dare delle visioni d'insieme su la vita e su la natura e di riunire grazie a questa comunione d'idee tutti gli uomini in un sentimento generale ». Così l'arte serve a rivelare la vita nella sua pienezza. Gli artisti, ha detto il Daudet, hanno la loro missione, che non è quella dei soldati, nè quella dei preti, dei professori o dei giudici, ma che non è meno ammirevole e meno utile. Essi danno alla vita, a tutta la vita, la sua intensità, la sua seduzione ed il suo valore. Essi introducono fra le creature umane non una fraternità, che è cosa impossibile, ma una pa-

rentela d'emozioni, breve, miracolosa e senza scopo definito che aumenta indirettamente la quantità di bontà e di gioia che è su la terra. Essi dànno della realtà allo spazio, della consistenza al sogno.

E di questa opera ideale i poeti e i romanzieri sono gli artigiani. Chi può dunque affermare che il romanzo potrebbe morire? Come una fenice esso rinascerebbe incessantemente dalle sue ceneri. Nata con l'umanità, questa forma letteraria non potrà sparire che con lei. Sarebbe pretendere che dovesse perire la poesia. Per imaginarlo bisognerebbe credere possibile l'avvento di un giorno in cui gli uccelli, maghi deliziosi dell'aria, non amassero più spargere tra le fronde i loro gorgheggi ingenuamente sapienti e in cui gli uomini non trovassero più a quella musica che è quasi divina perchè viene quasi dal cielo una delizia infinita. Quindi come non morrà la poesia non morrà il romanzo, che è una poesia di più ampia orchestrazione. Leggenda prima, più tardi epopea, il romanzo ha accompagnato e illuminato l'umanità nel suo lungo cammino. Fu detta ed è una forma letteraria malleabile e flessibile che si adatta al mutare dei tempi e dei paesi. In un connubio mirabile, come accade nell'opera dei grandi, Balzac c'insegni, questa forma, ampia, perfetta e immortale sa unire la realtà al sogno ed è quindi tutta la vita. Preoccupiamoci dunque dei suoi destini, difendiamola ed amiamola.

Ognuno può collaborare a quest' opera di rifiorimento. Non lasciamoci ingannare dalle vecchie piacevoli storielle. Il romanzo ha pur sempre bisogno di sangue più generoso e d'aria nuova. Se amiamo questa forma d'arte non bisogna compiacerci nelle antiche sentimentalità e nelle vecchie e amabili storielle anodine che sono oramai di essa i più temibili nemici. Se le amassimo e le gustassimo ancora noi saremmo incoscienti, odoreremmo fiori avvelenati, come quelli invitati dell'imperatore Eliogabalo figlio del Sole, che ammiravano l'innumerevole e seducente

pioggia di rose che dovevano essere poco più tardi il loro sudario e la loro sepoltura. Più delle rose fallaci e artificiose che nelle pieghe possono nascondere il veleno, amiamo i belli arbusti robusti, cresciuti nell'ampia libertà della natura, con profondità sincera di radici, con schietta spontaneità di germogli, che nessun giardiniere saprà e potrà mai emulare.

Dicembre 1903.

FINE.

INDICE

PARTE PRIMA

Figure di scrittori.

PARTE SECONDA

Note su libri ed autori contemporanei.

PARTE TERZA

Impressioni di teatro.

PARTE QUARTA

La crisi del romanzo.



Prezzo del presente volume Lire CINQU

Torino - CASA EDITRICE NAZIONALE ROUX e VIARENGO - Roma

Barbiera A. *Vita Paesana* Novelle 2 —
Barrili A. G. *Giulia Vandi* . . . 3 —
— *Re di Cuori* . . . . 3 —
Boner E. G. *Sul Bosforo d'Italia.* Novelle. 2 50
Calandra E. *La Falce* 2 50
— *La Bufera.* Romanzo 3 50
Capuana Luigi. *Nuove «Paesane»* Racconti 2 50
— *Profumo.* Romanzo. 2 50
— *Anime a nudo* . . . . 3 —
Civinini R. P. *Il rifiorimento.* Romanzo 2 50
D'Ambra L. *Il miraggio.* Rom. . 3 —
Darchini G. *Un nemico della donna.* Romanzo. . . . . 2 —
Deledda Grazia. *Il vecchio della montagna.* Romanzo 2 50
— *Elias Portolu* . . . . 3 —
— *Dopo il divorzio.* . . . . 3 —
De Rossi G. *Maschio e femmina.* Romanzo. (31° migliaio). . . . 2 50
— *Quando il sogno è finito.* Romanzo . . . . 3 —
— *Eva novissima.* Novelle . . . 2 50
De Roberto F. *Come si ama:* La signorina di Lespinasse - Gli amori di Rousseau - Le passioni del Goethe - Napoleone innamorato - Il romanzo del Lassalle - Le amiche di Balzac - Il matrimonio di Bismarck. . 3 —
Ferri Giustino. *Il Capolavoro.* . 3 —
Ferruggia G. *Gli addii.* Novelle . 1 50
Giordana T. *La fiamma e l'ombra* . 1 50
— *L'occhio del lago.* Romanzo . 2 —
Giorgieri-Contri C. *Desiderata.* Racconto. . . . . 2 —
— *Sentieri di giovinezza.* Romanzo 2 50
Guicciardi-Fiastri Virginia. *Due voci.* Romanzo. 2 50
— *L'altra.* Romanzo . . . . . . 2 —
Haydèe (Finzi Ida). *Novelle e Poemetti*; 2ª edizione. . . . . 3 —
— *Il ritorno.* Novelle 2 50
Kipling R. *Il figlio dell'uomo.* 2 50
— *Racconti della Jungla.* 2 50

Luigi di S. Giusto. *Un vinto.* Romanzo, con copert. illustrata; 2ª edizione. . . . .
— *Nennella.* Romanzo; 2ª ediz.
— *La vita nuova.* Romanzo . .
— *L'errore.* Romanzo. . . . . .
— *I bimbi.* Romanzo . . . . . .
— *La Maestra bella.* Romanzo.
— *Il Reduce.* Romanzo. . . . .
Morandotti A. *La veglia.* Novella, con copertina illustrata . . . .
Nobili-Vitelleschi F. (Pomponio Leto). *La Roma che se ne va.* Romanzo. . . . .
Petrai. *Lo spirito delle maschere.* Storia e aneddoti . . . .
Pierantoni R. *La Nuora.* . . . . .
Regina di Luanto. *Ombra e luce* .
— *La scuola di Linda.* Romanzo, con copert. illustr. (2ª ediz.). .
— *Un martirio.* Romanzo, con copert. illustrata (2ª ediz.) . .
— *Libera.* Romanzo. . . . . . .
— *La prova.* Romanzo . . . . .
— *Gli agonizzanti.* Romanzo. .
— *La Servetta.* Romanzo . . .
— *Salamandra.* Romanzo, con copertina illustrata (2ª ediz.) .
— *Tocchi in penna* . . . .
— *Il nuovissimo amore* . . . . .
Rosano C. *Burlette della vita* . .
Rosselli A. *Gente oscura.* Novelle
Saragat avv. G. (Toga Rasa). *Popolo antico.* Novelle . . . . .
— *La Giustizia che diverte* . . .
Saragat G. e **Rey** G. *Alpinismo a quattro mani.* Impressioni . . .
Savi Lopez M. *Tramonto regale.*
Savelli Maffio. *Il Capitano del Belphegor* . . . .
Trebla J. *Perdizione.* Romanzo .
— *Racconto al chiaro di luna;* con copertina di Chessa . . . .
Valcarenghi U. *Primo amore* . .
— *Dedizione.* Romanzo . . . . .
— *Alta marea.* Romanzo . . . .
— *L'eredità di Peppino* . . . .
Vanzi Mussini F. *Vecchie ragazze*
Varaldo. *Due nemici.* Romanzo
Varvaro L. *L'eterno anelito* . .

D'Ambra, Lucio
Le opere e gli uomini